GINO GORI

SCENOGRAFIA

LA TRADIZIONE E LA RIVOLUZIONE CONTEMPORANEA

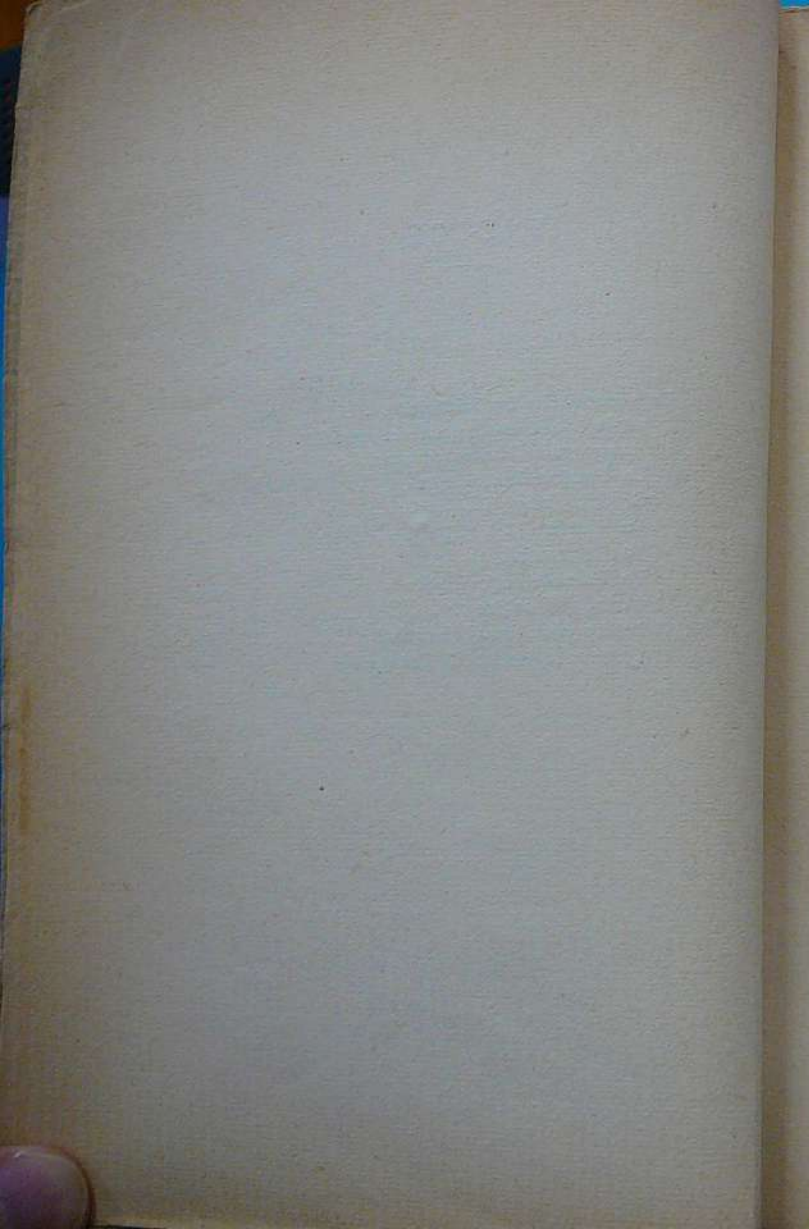
TEORIA E STORIA

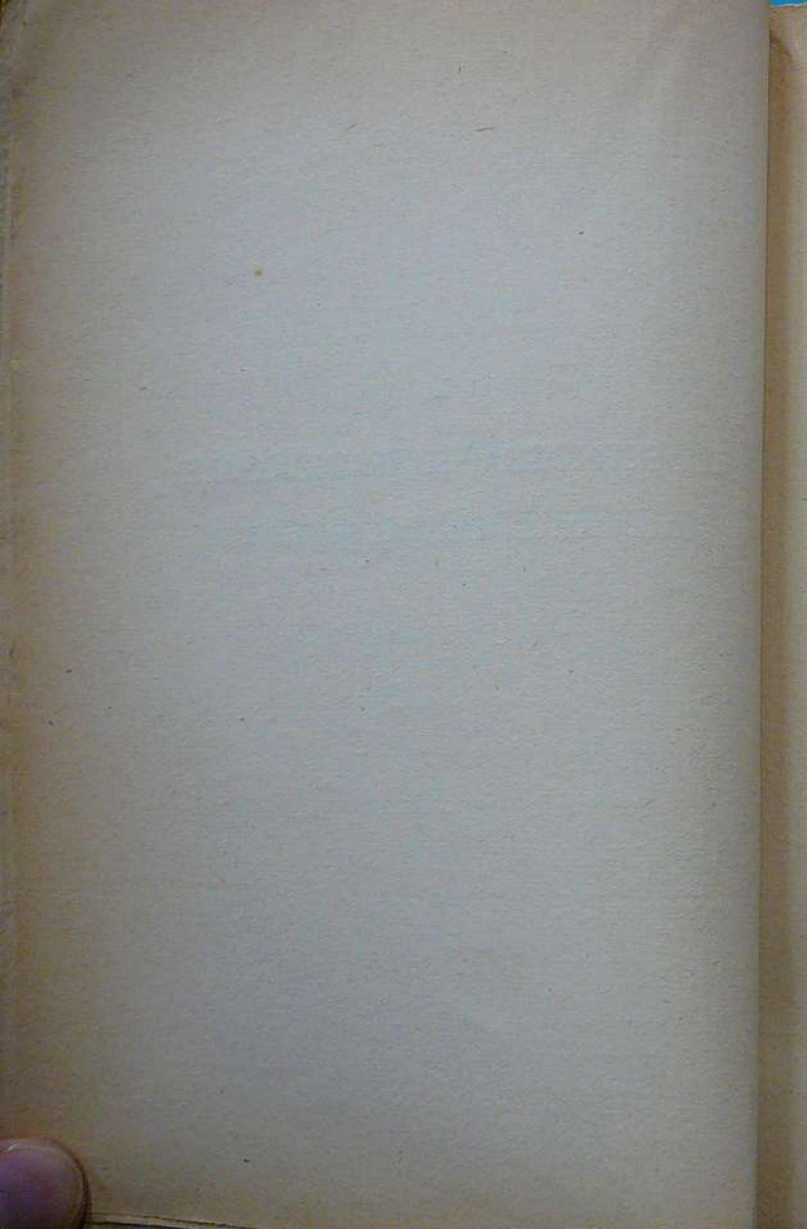
GRECIA – ROMA – ITALIA – GERMANIA – FRANCIA
INGHILTERRA – RUSSIA

MCMXXVI
CASA EDITRICE ALBERTO STOCK
ROMA
VIA ENNIO QUIRINO VISCONTI, 13-A

INDICE

Cap. I. La scenografia tradizionale. . . . . . *Pag.* 7
» II. I motivi della evoluzione scenografica . . . 43
» III. La scenografia contemporanea 85
La Francia fino al 1912 87
Gordon Craig 97
La Russia 112
La Germania 136
La Francia dopo il 1912 149
» IV. Il teatro del colore 163
» V. Il teatro sintetico. I futuristi 199
» VI. Il teatro magnetico di Prampolini 215

I.

LA SCENOGRAFIA TRADIZIONALE

(DAL TEATRO GRECO AL SECOLO XIX)

Prospetterò in una rapida sintesi il problema della scenografia.

Problema oggi di fondamentale interesse e così intimamente legato all'azione del dramma, da non poter esser trascurato in verun modo, massime da chi si occupa di critica teatrale. Problema in cui sono impegnate questioni fondamentali concernenti tutte le arti, e che, date le disparità di opinioni circa esso, anzi la disparità delle stesse posizioni onde è riguardato, vuol esser definito nella maniera più netta ed evidente.

E perchè il lettore possa farsi una giusta idea del problema in ogni suo dato, io mi occuperò anzitutto del passato (in quanto nel passato sono molte delle intuizioni presentemente riprospettate e svolte secondo un geniale indirizzo di novità), indi del presente (ciò vuol dire della scenografia in Inghilterra, in Francia, in Germania, in Russia e in Italia, dove vedremo che l'Italia non è affatto in coda a questo movimento di rinnovazione, ma vi partecipa in pieno, con un suo carattere di genialità vivace, ma anche con un senso latino di praticità).

La scenografia ha una sua vetusta storia. Chi vuol comprenderne il meccanismo occorre la consideri in cinque momenti capitali: nell'antichità classica, nel medioevo, nel rinascimento, nel secolo XVII e XVIII, nel periodo neoclassico e romantico. Di qui sarà possibile passare a una

osservazione del presente; ma questo sarà compito di un capitolo a sè.

Schematicamente, senza troppa confusione di riferimenti (tanto più che la materia di questo cenno storico è di comune dominio), seguiamo la fisionomia caratteristica di ciascuna delle cinque epoche suddette.

GRECIA E ROMA

L'embrione architettonico del teatro moderno europeo si deve ricercare nell'antichissima *tenda* (σχηνή) ellenica. È notorio come da questa, modesta, rozza, primitiva, si passasse a una ulteriore forma meno elementare, il famoso carro di Tespi. Di qui a una nuova modificazione fu breve il passo. Il carro divenne un palco di legno, dinanzi al quale, pure in legno, furono disposte le gradinate per gli spettatori. Finalmente il genio costruttivo, la visione architettonica, l'orgoglio nazionale suggeriscono il disegno di un teatro di pietra. Si giunge al teatro d'Atene, dove Eschilo, Sofocle, Euripide, rappresentano i loro capolavori. A noi importa sopratutto il palcoscenico. Pei Greci questo non è soltanto ciò che noi denominiamo tale, ma anche una parte della *cavea* (platea), la quale rappresenta l'*orchestra*. L'orchestra è il luogo destinato al *coro*, in cui questo eseguiva le sue danze e inalzava i suoi canti. Consisteva in un cerchio, sebbene non completo, in mezzo al quale sorgeva la θυμέλη o altare di Dioniso. Come le rappresentazioni si andarono svolgendo, e dovendo il coro entrare in colloquio con gli attori della scena, furon costruite due scale laterali, aderenti al proscenio, a mezzo delle quali si accedeva al palcoscenico.

Era questo non molto ampio, rilevato dal livello della orchestra, e simulava *un esterno*. Il fondale e le due pareti ad esso laterali erano di pietra: palazzi reali, o altro, se si trattava di una rappresentazione tragica; comuni case, se di una rappresentazione comica. Sul prospetto si aprivano tré

porte; due in ciascuna delle pareti laterali (Vitruvio, Polluce), le quali si supponeva mettessero capo a due vie. Da queste aperture entravano in scena i personaggi (il protagonista sempre dalla porta centrale del prospetto) e *le macchine* (Reinach, Gow). Questa era la scena comune, la quale però, come vedremo, era suscettibile di mutamenti e non era affatto fissa.

Il sipario non esisteva presso i Greci. Lo conobbero i Romani (*siparium*); senonchè esso non si alzava, ma si abbassava, scomparendo in un solco aperto al proscenio.

Qui occorre ricordare le famose unità aristoteliche (di tempo e di luogo), le quali spiegherebbero in certa maniera la fissità della scena. Ma quelle unità, alle quali i grammatici hanno così ciecamente creduto per secoli, sono da ritenersi, allo stato presente degli studi, molto relative per modo che molto relativa bisogna giudicare anche la fissità della scena. Il teatro classico, difatti, possedeva delle vere *quinte* girevoli, dette dai greci περίακτοι (= scene mobili; macchine triangolari rotanti sopra un asse fisso, ciascuna con tre decorazioni diverse, tre essendo i lati del prisma).

Onorato Servio, grammatico del IV secolo, dice: « La scena era *versatile* o *duttile*. Versatile, quando improvvisamente, per mezzo di macchine, poteva esser cambiata e mostrare un'altra parte *dipinta*; duttile, quando, togliendo delle tavole, si scopriva questa o quella specie di dipinti interni ».

Il meraviglioso, il fantastico, il soprannaturale sono parte integrante della tragedia e della commedia. Apparizioni di divinità, di ombre, metamorfosi e così via, sono elementi di cui ogni dramma antico abbonda. Ne deriva che dovevano esserci dei mezzi adatti a rappresentarli e a realizzarli. Sono queste le macchine, quelle che rappresentano ciò che si chiama *scenografia mobile*. Polluce ne enumera talune:

1º L'ἐκκύκλημα — Palco disposto su tavole, in mezzo al quale si ergeva un trono. Serviva a portare sulla scena gli iddii o gli eroi trasfigurati.

2º Il κεραυνοσκοπεῖον — Congegno adatto a scagliare fulmini; dispositivo pirotecnico di non facile riproduzione.

3º Il βροντεῖον — Congegno posto sotto la scena, destinato a simulare il tuono.

4º Il θεολογεῖον — Luogo posto sopra la scena, in alto, sul quale apparivano gli iddii.

5º Il γέρανος — Sorta di gru, per mezzo di cui si sollevavano gli attori e sparivano oltre il cielo del palco.

6º Le αἰῶραι — Corde che pendevano dall'alto per sostenere gli eroi, gli iddii, le apparizioni.

7º I καταβλήματα — Panni o tavole dipinte che si sovrapponevano al momento opportuno alla scena di pietra.

8º Le χαρώνιοι κλίμακες — Le famose scale di Caronte, donde uscivano sulla scena le ombre dei trapassati.

9º L'ἀγαπιέσμα — o macchina a guisa di scala, destinata a produrre sul palco le Furie.

Tralasciando alcune altre di minor conto che pure Polluce descrive, noi possiamo renderci un conto abbastanza approssimativo della rappresentazione greca. Essa si svolgeva in mezzo a una scena determinata; ma questa a mezzo di macchine poteva essere a piacimento mutata. Il meraviglioso e il soprannaturale potevano esservi altresì realizzati, non difettando i necessari congegni a produrli. La realtà, o per dir meglio il realismo, sconfinava affatto da quel teatro; chè se la scena suddetta rappresentava una reggia o un palazzo, ciò non significava che rappresentasse questo o quel palazzo, ricostruito con fotografica esattezza. Lo storicismo architettonico era ben lungi dalle intenzioni degli artisti greci, come il Puchstein ha confermato con la geniale ricostruzione del teatro di Epidauro, e lo Strack con quella del teatro di Segesta. Il colore non vi era ignoto. Gli effetti di luce vi si conoscono. Più che alla luce, si bada al rilievo. L'attore, gli attori, il coro, badano a costituire, volta a volta, in ogni loro atteggiamento e movimento un quadro plastico.

La musica (come canto e come melopea) unitamente alla orchestica (danza) vi predomina. La scena antica possiede, dunque, due elementi che non scompariranno nel tempo: la idealizzazione architettonica, e la plastica dell'individuo. S'intende che qui io non entro affatto in merito del contenuto drammatico. Sarebbe fuor di proposito. Io non mi occupo che della scena. Senonchè non posso non notare che l'idealismo della tragedia di Eschilo e di Sofocle doveva trovare in una scena così idealizzata il suo ambiente più adatto. Le maschere, con cui gli attori celavano il viso, corroboravano questo senso di liberazione dal tempo e dallo spazio limitato. Il coturno che esagerava la statura (come la imboccatura metallica della maschera esagerava la voce), sollevava l'eroe in un'atmosfera quasi sovrumana. Il gesto ampio, il movimento di danza, la melopea completavano codesta trasfigurazione, sì da rendere il presentimento delle cose eterne e trascendenti. Il teatro greco, come emerge dalla tragedia di Eschilo e di Sofocle, risulta altresì dalla costruzione, dalla configurazione e dalla formazione della scena.

MEDIO EVO

La politica sospettosa dei Cesari e il mal gusto romano uccisero il teatro classico. Alessandro d'Ancona scrive: « Tanto nella metropoli, quanto nell'orbe romano, il teatro, specialmente negli ultimi tempi dell'impero, era divenuto quasi pubblica istruzione e forma della vita civile. Ma più cause, oltre quella della universale corruzione, concorrevano a snaturare il dramma. Da un lato, la politica sospettosa dei Cesari, scorgendo allusioni alla loro persona in ogni richiamo a nobili sensi, erasi a tutta possa adoperata nel sostituire, al dialogo poetico e alla drammatica recitazione, il muto linguaggio dei mimi, e Caligola, accendendo sul teatro il rogo a un poeta reo di offese alla sacra maestà dell'imperatore, aveva insegnato

prudenza agli autori ed agli attori. Dall'altra parte il pubblico gusto, specialmente per la consuetudine dei ludi gladiatorii, erasi per modo corrotto, che poco o niun diletto prendevasi ormai alla scenica finzione. In luogo della imitazione artistica, chiedevasi la pretta realtà: il dolore e la morte non dovevano esser simulati ma veri: Muzio Scevola si bruciava davvero la mano, ed Ercole era consumato vivo nel rogo; per tacere delle scene di lasciva ebbrezza che, senza scandalo e senza ritegno, producevansi innanzi agli occhi degli spettatori ».

Il dramma, a poco alla volta, ove non sia degenerato in mimo, si rifugia nel tempio. Si iniziano le rappresentazioni liturgiche e gli uffici ecclesiastici. Lentamente questi vanno, col tempo, assumendo tutte le apparenze di una drammatica nuova, dove, tuttavia, gli elementi scenografici del dramma antico sopravvivono.

« L'officio ecclesiastico » soggiunge il D'Ancona « aveva nelle sacre ricorrenze evidentissima natura di dramma. Così, ad esempio, la sera del 24 dicembre, si poneva innanzi all'altar maggiore una specie di tenda o tabernacolo che simulava il presepe, con la Madre e il Bambino, e spesso dai due lati della cuna un angelo e San Giuseppe e qualche volta anche l'asino e il bue. A mezzanotte, voci melodiose che partivano dall'alto della chiesa e parevano scendere dal Cielo, annunziavano il grande avvenimento... Più tardi, compiuta cioè la messa dell'aurora, si avanzavano uomini vestiti da pastori, che dal diacono erano introdotti al presepe ove offrivano doni rustici e cantavano liete canzoni ».

L'assetto e l'ordito di questi drammi liturgici era quanto mai semplice. « Non si può pensare » — è sempre il D'Ancona che parla — « che, mentre essi formavano parte integrale del sacro rito, non intendessero anche a porgersi innanzi ai fedeli in forma tale che producessero impressione come di scenico ludo. Nell'esplicarsi dell'azione si cercava di ottenere l'illusione propria allo spettacolo

teatrale per quanto i tempi e i luoghi lo concedessero. Tutti i moti e i gesti venivano accuratamente predisposti e rigidamente regolati come si conveniva alla gravità di una festa religiosa, non lasciando agli attori maggior libertà nel loro gioco semiteatrale di quello che si lasciasse al sacerdote nel suo ufficio rituale... *Ad accrescere la illusione concorreva certamente l'esplicarsi del dramma non in un solo punto, ma in varie parti del tempio, simboleggianti la reale distanza da luogo a luogo.*

Così i Magi, nell'*Ufficio dell'Epifania*, venivano innanzi ciascuno de *angulo suo*, quasi da regione sua: e nella *Resurrezione di Lazzaro*, questi stava in *domum suam*, come Cristo coi discepoli era in *plateam*, donde partiva, andando *quasi in Galileam*.

Svoltosi da prima, codesto dramma, nelle diverse parti del tempio, circa il secolo XII trova, come suo ambiente più adatto, un palco.

La forma della Chiesa medievale, il cui santuario è rialzato sul piano delle tre navi, si prestò mirabilmente ad ubicare il palco. Il quale, erigendosi appunto sul piano del santuario, si protendeva di qui sulla nave centrale, in alto. Disposizione felice, che permetteva inoltre ai personaggi e ai meccanismi di raccogliersi nel largo spazio retrostante della cripta.

Dalla navata di mezzo il pubblico assisteva alla *Devozione*. Il predicatore dall'alto del pulpito, vero direttore di scena, comentava e regolava il succedersi degli avvenimenti che si svolgono sul *talamum*. Quivi (e ciò importa sommamente) c'erano *vari scompartimenti* (*capannucci*) aperti sul davanti, e rappresentanti una regione, una città, un palazzo, una stanza o che si voglia, ove doveva svolgersi una parte dell'azione. Cosa rappresentassero sarebbe stato difficile indovinarlo, se un'apposita *legenda* non lo avesse indicato. Erano questi i famosi *luoghi deputati* (cioè destinati a uno speciale ufficio, o mansione: onde anche furono detti *mansioni*).

Figuriamoci ora una rappresentazione, quale doveva svolgersi in una devozione. I personaggi parlano, agiscono, intervengono sulla piazza del *talamum*, dove si giunge da varie porte (*le vie e le porte* del palcoscenico classico). Quando il personaggio deve invece agire nel *luogo deputato*, egli vi appare sin dal principio della rappresentazione, o vi giunge fingendo di compiere un lungo cammino (uscendo, per esempio, dal talamo, di là da una porta). Quando il *luogo deputato* non è prescritto invece al suo agire, allora egli finge di non vederlo, di non accorgersene, come non fosse lì sotto i suoi occhi. La famosa difficoltà dei luoghi, dinanzi a cui s'era arrestato il teatro classico, è risolta dal teatro sacro medioevale mercè i *luoghi deputati*.

Questi si hanno da considerare come delle vere *scene parapettate*, trasformazione delle antiche case che fiancheggiavano lateralmente la scena: e case effettivamente divennero più tardi durante la Rinascenza.

Seguendo una descrizione fatta da Paulin Paris, noi possiamo stabilire la forma, la disposizione e la natura di questo palcoscenico medioevale che se, per alcun tempo, rimase nel tempio, non tardò a uscirne per sorgere e fermarsi sulle piazze.

Il talamo, dunque, si stendeva per una ampiezza molto notevole. La parte anteriore di esso nascondeva di sotto in forma di voragine, che a quando a quando si apriva per dar passaggio ai demoni, la regione infernale. Di lì uscivano fiamme e fuoco. Ivi i demoni precipitavano i peccatori. Ivi si celavano e facevano udire i loro ruggiti. La maggior parte dell'azione aveva luogo sulla piattaforma del *talamum*. Altrimenti, nei *luoghi deputati*. Un *luogo deputato* più alto era rappresentato da una grande tribuna in fondo, anch'essa destinata ad aprirsi e a chiudersi a seconda delle circostanze. Era il *Paradiso* dove Dio in Trinità appariva circondato dalle personificazioni significanti i suoi attributi e da angeli. In tal modo l'azione, ve-

ramente grandiosa (per quanto misera possa sembrarne la sua struttura e tessitura letteraria), abbracciava cielo, terra, inferno.

A poco alla volta, a codesta rappresentazione furono di sussidio i così detti *ingegni*, o macchine che vennero escogitate per realizzare quel *meraviglioso* di cui quelle abbondano e in modo sempre più perfetto. Il Brunelleschi fu tra coloro che, per primi, diedero opera a questo perfezionamento del teatro medievale.

Scenograficamente considerato, esso ignora il colore, sia come applicazione di effetti di luce, sia come pittura scenica. Fondato esclusivamente sulla scultura e sulla architettura, svolge un elemento prezioso, che, pur troppo, rimarrà sepolto e trascurato fino ad oggi: il rilievo. La scoperta, tutta italiana, delle leggi della prospettiva lineare e d'angolo, che ha luogo nel Rinascimento, soffoca a poco a poco l'applicazione del rilievo reale, per instaurare quella del *rilievo fittizio*. Questo è un carattere di fondamentale importanza, per chi vuol comprendere la evoluzione della scenografia moderna e contemporanea; sebbene fra la moderna (dal Rinascimento fino al secolo XIX) e la contemporanea sussista un dissidio insanabile.

RINASCIMENTO

La rivoluzione artistica del palcoscenico si opera mediante le applicazioni della prospettiva e degli *ingegni* (congegni, macchine perfezionate).

Lo studio della prospettiva, è inutile insistervi, genera una rivoluzione in tutta l'arte italiana. Da Giotto che timidamente lo inizia al Brunelleschi, al Masaccio, al Ghiberti, a Donatello, a Paolo Uccello, a Piero della Francesca, al Mantegna, a Leon Battista Alberti, a Baldassar Peruzzi, è un progressivo e vittorioso ascendere per tutto il secolo XIV e XV, verso scoperte e sistemi nuovi. Le leggi della prospettiva sono applicate al rilievo archi-

tettonico, alle figure sacre e profane in bassorilievo, emergenti da fondi accuratamente e sapientemente profilati e degradanti in sfumature prospettiche.

Se si pensa all'uso che si fece della prospettiva anche nella scena, si comprenderà subito il mutamento di questa. All'infuori dell'applicazione prospettica, la scena rimane immutata come quella medievale. Ma chi comprende il significato totale dell'applicazione nuova, si avvede subito che la scenografia del Rinascimento assume un aspetto affatto nuovo. Non, con questo, bisogna pensare che le scene fossero soltanto dipinte. Vedremo tra poco che esse erano anche a rilievo. Senonchè la prevalenza fu data al colore e alla finzione del pennello.

Ma ricostruiamo un palcoscenico dell'epoca. All'uopo, ci vale il prezioso trattato di Sebastiano Serlio, che nel sec. XVI fu uno dei più insigni pittori teatrali di Bologna. E gli scritti del Vignola e del Sirigatti ci porgono il complementare e necessario sussidio.

Tutti sanno che le nuove rappresentazioni profane (cito ad esempio l'*Orfeo* del Poliziano) erano simili alle sacre. Per modo che la medesima disposizione (almeno agli inizi) prevalse nel teatro profano. I *luoghi deputati* sopravvissero per alcun tempo, così come la bocca dell'Inferno (che divenne dell'*Averno*) e la *tribuna* del Paradiso (che divenne l'Eliso). Ma le cose mutarono non appena da codesti *drammi mescidati*, si passò a quelli di pretta imitazione classica. I *luoghi deputati* scomparvero. Furono sostituiti dalle case, progenitrici delle posteriori *quinte*. S'hanno da immaginare queste case come costruzioni laterali, a destra e a sinistra della scena, in rilievo, cioè vedute dallo spettatore nei loro due lati generati dallo spigolo. A parte codesta innovazione di carattere scultural, tutte le altre hanno un significato pittorico, in base alle nuove leggi della prospettiva. Più, si riferiscono all'applicazione degli ingegni, di cui la perfezione nel secolo XVI fu veramente straordinaria.

Nel Carnevale 1516 (16 febbraio), alla corte di Guiduboldo di Urbino fu rappresentata la *Calandra* del Bibbiena.

Direttore di scena fu Baldassar Castiglione, il quale così scrisse dell'avvenimento al card. Ludovico di Canossa:

« La scena era finta una città bellissima, con le *strade, palazzi, chiese, torri, strade vere e ogni cosa di rilievo, ma, aiutato da buonissima pittura e prospettiva bene intesa.* Tra le altre cose, ci era un tempio a otto facce di mezzo rilievo, tanto ben finito, che con tutte l'opere dello stato di Urbino, non saria possibile a credere che fosse fatto in quattro mesi: *tutto lavorato in stucco con istorie bellissime:* finte le finestre di alabastro: tutti gli architravi e le cornici di oro fino e azzurro oltramarino e in certi luoghi vetri finti di gioie, che parevano verissime: figure intorno tonde, finte di marmo, colonnette lavorate: saria lungo a dire ogni cosa. Da un dei capi era un arco trionfale, lontano dal muro ben una canna, fatto al possibile bene. Tra l'architetture e il volto dell'arco era finto di marmo, ma era pittura la storia delli tre Orazi bellissima. In due cappellette, sopra li due pilastri che sostengono l'arco, erano due figurette tutte tonde, due vittorie con trofei in mano *fatte di stucco*. In cima all'arco, era una figura equestre bellissima, tutta tonda, armata, con un bell'atto, che feria con un'asta un nudo che gli era a piedi. *Dall'un canto e dall'altro del cavallo, erano due come altaretti, sopra li quali era a ciascuno un vaso di fuoco abondantissimo che durò finchè durò la commedia* ».

Conviene ancora, sulla scorta del Castiglione, comprendere a qual punto fossero giunti gli *ingegni* per realizzare il fantastico e il meraviglioso.

Continua dunque l'autore del *Cortigiano*:

« Le intromesse (intermezzi) furono tali: la prima fu una moresca (danza) di Jason il quale comparse nella scena da un capo ballando, armato all'antica, bello, con

la spada e una targa finissima: dall'altro furon visti in un tratto due tori simili al vero, che alcuni pensarono che fossero veri, *che gittavano fuoco dalla bocca*. A questi s'accostò il buon Jason, e feceli arare, posto loro il giogo e l'aratro, e poi seminò i denti del dragone, e *nacquero a poco a poco dal palco uomini armati all'antica*, tanto bene, quanto credo io che si possa.

« La seconda fu un carro di Venere bellissimo, sopra il quale essa sedea con una facella sulla mano nuda. *Il carro era tirato da due colombe che certo pareano vive:* e sopra esse, cavalcavano due amorini, e dietro *quattro altre*, pur con le facelle accese al medesimo modo, ballando una moresca intorno, e battendo con le facelle accese. *Quegli giungendo al fin del palco infuocarono una porta dalla quale uscirono nove Galanti tutti affocati.*

« La terza fu un carro di Nettuno tirato da due mezzi cavalli, con le piume e squamme da pesci, ma benissimo fatte. In cima, Nettuno con tridente, dietro otto mostri, cioè quattro inanti, quattro dappoi, tanto ben fatti che io non l'oso dire: *il carro tutto pieno di fuoco. Questi mostri erano la più bizzarra cosa del mondo:* ma non si può dire a chi non gli ha visti cos'erano.

« La quarta, fu un carro di Giunone *pur tutto pieno di fuoco* ed essa in cima con una corona in testa ed uno scettro in mano: *sedendo sopra una nube e da essa tutto il carro circondato con infinite bocche di venti.*

« Il carro era tirato da due pavoni tanto belli e tanto naturali che io stesso non sapeva come fosse possibile e pur gli aveva visti e fatti fare. Inanti due aquile e due struzzi: dietro due uccelli marini e due gran pappagalli di quelli tanto macchiati di diversi colori, e tutti questi erano tanto ben fatti che certo non credo che mai più si sia finta cosa simile al vero: *tutti questi uccelli ballavano ancor loro una danza con tanta grazia, quanto sia possibile a dire e a immaginare* ».

Si rimane effettivamente stupiti. Ma la descrizione di Ludovico Falletti, che faccio seguire, accrescerà lo stupore

rivelando come il macchinismo teatrale non avesse lasciato nulla di intentato. Si tratta di alcuni intermezzi di uno spettacolo dato in Milano nella primavera del 1594. Dice dunque il Falletti (e gli si perdoni la grammatica):

« Primo intermedio. Dato il segnale, cade la tela, figurato il mare adornato da diverse sorta di pesci; per il che si scoperse la scena affigurata la città di Napoli. In mezzo al palco stava attraverso *una tela dipinta che assomigliava alla marina*, sopra della quale apparse la Vittoria comediante, accomodata a modo di sirena. Costei fece il prologo; il quale finito, la scena subito fu *coperta di una tela dipinta d'arbori, boschi, monti, colli ameni*.

« Secondo intermedio. La scena fu coperta tutta in un subito con tele dipinte con arbori secchi et campagne, che non parevano se non fuoco per il gran calore...

« Terzo intermedio. Comparse la tela della scena dipinta che affigurava la bella Primavera ».

I dispositivi, dunque, del macchinario sono perfezionati e resi adatti non solo a produrre sul palco esseri fantastici irreali e finti (fantocci); ma anche a determinare i rapidi mutamenti di scena, con quella sveltezza e abilità di cui i nostri macchinisti moderni menano vanto. È, per altro, pittura e prospettiva, rilievo, colore che generano la illusione che si vuol dare, *accompagnando* debitamente lo spettacolo. Bisogna effettivamente intenderci. Manca a codesta scenografia ogni preoccupazione di storicità e di stile psicologico, ma essa è tutta fondata sul decorativismo, sul descrittivismo, sul narrativismo; tre fatti dai quali la nostra sensibilità contemporanea ci allontana. Ma, col Rinascimento, siamo ancora nel periodo delle ricerche e dei tentativi. Quel che importa rilevare in esso è la importanza e la dignità che si conferisce alla scena. Sarebbe sciocco e presuntuoso esigere da esso qualcosa che somigliasse alle nostre aspirazioni più recenti. Pur tuttavia, il problema della luce, il Rinascimento se lo impone e cercò di risolverlo con una razionalità che ci stupisce.

Nei Dialoghi dell'*hebreo Leone De Somi* si legge a un certo punto quanto segue. Riporto distesamente, ritenendo significativa la descrizione.

« SANTINO. A che servono et dove hanno origine quei tanti lumi su per i tetti delle case in scena, i quali lumi, non mi pare che servino punto al bisogno della prospettiva, et per allumare la scena vi veggo torchie abbastanza?

VERIDICO. Io credo haversi detto e replicato che le comedie sono introdotte per giovar con diletto; et sollevamento dei pensieri noiosi et per questa cagione vi dissi et vi torno a dire che, sopra tutte avvertenze, deve avvertir lo histrione di recitar sempre in modo giocondo et evegliato; presupponendo dunque noi che il poeta ci dia una favola piacevole et grata et che lo histrione la rappresenti con gioconda maniera, ha bisogno che anche lo architetto, per quella parte che egli ha nella commedia, apprèsenti letizia et gioia, et perchè l'uso moderno et antico fu *sempre che per segno d'allegrezza s'accendono fuochi et lumi per le strade su per i tetti delle case et sopra le torri; di cui ha avuto origine quest'uso per imitar quelle occasioni di allegrezza.*

SANTINO. Nelle tragedie, dunque, non converranno tai lumi?

VERIDICO. Nè in tutte forse disconverranno perchè oltre che nel principio le tragedie sono aleggrissime (senza che, ve ne sono ancora di quelle che hanno lieto fine), non sarà mai isconvenevole, il destar l'animo alla gioia più che sia possibile; benchè segna poi nelle tragedie alcune ruine e morti.

Ma io mi son trovato a condurre una volta tra le altre una tragedia et, essendo stata la scena allumata giocondamente per tutto il tempo che i successi della istoria furono allegri. Quando cominciò poi per il primo caso dolente, della inopinata morte di una reina, onde il coro esclamando stupisce come il sole potesse patire di veder tanto male, feci (sì come avevo preparato) che in quell'istante la maggior parte

dei lumi della scena non servivano alla prospettiva, furono velati e spenti. La qual cosa cagionò un profondissimo orrore nel petto degli spettatori, il che riuscì mirabilmente per universal giudizio.

SANTINO. Non si può giudicare altrimenti.

MASSIMINO. Or ditene, di grazia, per qual ragione questi vostri lumi sono per lo più con trasparenti vetri e con vari colori adombrati?

VERIDICO. Questa fu invenzione di coloro che conobbero quello che molti non avvertiscono, cioè che il lume, il quale brillante percote negli occhi, offende troppo estremamente chi di continuo ha da mirarlo... Et a questo proposito vi voglio dire che riescono molto vaghi quei specchietti che si affisano da taluni in luoghi appropriati nelle prospettive e nelle facce lontane dalla scena, nei quali specchi percotendo quei lumi celati che gli architetti pongono con arte dietro alle colonne et dentro per le strade servono col loro riflesso a far luminose e allegre le scene, et oltre che quella riflessione non può offendere gli occhi se ne cava anco che abbiamo di molti lumi senza fumo ».

Dell'argomento della luce si occupa anche il Serlio nel suo trattato *Dei lumi artificiali delle scene:* « Ho promesso di dare il modo come si fanno i lumi artificiali di variati colori, trasparenti: perchè primieramente dirò del colore celeste, il quale rappresenta il zaffiro et anco assai più bello... ».

« Ma il modo di disporre questi colori trasparenti, sarà questo: sarà di dietro alle cose dipinte dove andranno questi colori, una tavola sottile traforata nel modo che saran comportati questi lumi sotto la quale sarà un'altra tavola per sostenere le bocce di vetro piene di acque colorate, poi dette bocce si metteranno con la parte più curva appoggiate a quei buchi, et bene assicurate che non caschino, et dietro le bocce si metterà un casendolo, overo lampada, acciò il lume sia sempre uguale, et se le bocce verso la lampada saranno piane anzi concave riceveranno meglio la luce et li colori saranno più trasparenti... ».

Il Sabbatini, altro trattatista del tempo, non trascura l'argomento, chè anzi dà delle prescrizioni minuziosissime. Del resto che della luce, degli effetti e dei colori si facesse di già un debito calcolo non deve stupire. Si cercava in effetti il bello, l'armonioso. E, se il De Somi giunse fino a concepire un rapporto fra la illuminazione e lo spettacolo, ciò non significa che egli precorresse i tempi e comprendesse, quel che è un assurdo, quale realizzazione si può ottenere mediante un'espressione cromatica del dramma. Egli, coi suoi contemporanei, aspira soltanto ad armonizzare la scena col dramma, non a far della scena un commento di questo. Comunque il loro è pure un gran passo e nel tentativo empirico giace una semenza che solo più tardi e in modo nuovo darà i suoi frutti.

Ho detto poi anzi che la pittura tende ad assorbire il rilievo; non, tuttavia, in modo definitivo ed assoluto. Questa *istruzione* del De Somi stesso vale a renderci un esatto conto del significato che tuttora si conferiva all'elemento scultoreo ed architettonico.

« Se la favola pastorale si avrà da rappresentare in estate, come par che più convenga, in loco aperto e di giorno, basterà che la sua scena sia eminente e verdeggiante et che nello scoprirsi porti vaghezza ai veditori. Et questo si fa agevolmente rappresentando con le fronde et coi fiori et con gli arbori fruttuosi le stagioni più allegre: ponendo tra i rami vari uccelli che col loro canto incitano la letizia, facendo alle volte errarvi ancora conigli e lepri, et altre cose simili che rappresentino il naturale della campagna gioconda et dei boschi solitari. Et con giudicio siano finti quei monti, quelle valli, quei tuguri, quei fanti, quegli antri od altre cose tali che vi occorrono, facendo i lontani (*fondali*) con le osservazioni prospettive et lasciar dinnanzi, tanto loco sia a guisa di un prato fiorito per recitarvi sopra quanto è larga la scena ».

I fondali dipinti completavano dunque la scena reale a tutto rilievo. Questo è importante, perchè ci rivela come

una tendenza realistica cominciasse a prevalere nell'arte della scena; tendenza che a poco alla volta s'imporrà fino a diventare pedanteria. Angelo Ingegneri, difatti, nel 1598 scriveva: « La scena deve assomigliarsi il più che sia possibile al luogo ove si finge. Per esempio, se ella sia tragedia accaduta in Roma, s'avrà a figurare il Campidoglio, il Palagio maggiore, i Tempi e gli edifici più principali. Se commedia, come verbigratia il Pantheon, la Colonna Antonina over Traiana, il Tebro, e qualche altra cosa segnalata, facciano riconoscere la città; si potranno formare le case particolari a comodità dell'attione e dei personaggi che in quella intravengono. Ma, se si trattasse di pastorale, quando il tutto sia rustico, ogni cosa servirà: avvenga che anche quivi sia bene accostarsi il meglio che si possa alla solitudine del sito di quella regione, sia o Arcadia od altro, dove si presuppone che il fatto succeda ».

Il Sabbatini, che ci ragguaglia parimenti intorno a tutti i segreti del palcoscenico, ci offre finalmente le necessarie notizie circa i cambiamenti di scena, i quali (tranne qualche eccezione) somigliano in tutto ai moderni tradizionalisti del secolo XIX.

Ricapitolando, la scenografia del Rinascimento, mediante le applicazioni della prospettiva, fa un passo avanti riguardo alla scenografia medievale: si pone il problema delle luci e dei colori; tende ad abolire quanto più le è possibile il rilievo reale sostituendogli quello finto; s'avvia verso un realismo che a poco alla volta s'imporrà coi vari caratteri di una preoccupazione storicistica e psicologica. E apre la via alla grande scenografia, di tipo decorativistico, del secolo XVII e XVIII.

PERIODO AUREO (SEC. XVII E XVIII)

La *scenotecnica* del Secento si fonda su un altro principio di prospettiva, quello del *sotto in su*. D'altra parte, cadute letterariamente le forme rigide della imitazione

classica, e penetrato nel dramma il motivo di una maggiore libertà, iniziatosi il melodramma, svoltasi la coreografia, essa non poteva non adattarsi alle nuove esigenze, e dovè naturalmente svincolarsi, anche essa, dai principi troppo formali della Rinascenza. Il gusto del pubblico (sono del Secento i primi teatri pubblici) impone uno spettacolo in cui predomina il meraviglioso. Lo scenografo, come il poeta, non può che obbedire. Perciò pittore, macchinista e architetto sono, nel Secento, quasi sempre la medesima persona.

Quella libertà che è nell'opera scritta, portò come conseguenza il disuso delle scene tradizionali (interni, corti, palazzi, piazze, vie): e richiamò spesso dinanzi allo sguardo dello spettatore il paesaggio riveduto con occhi nuovi, ingenuamente fastoso e architettonicamente barocco.

Le scene *parapettate* scompaiono. La pittura che si era arrestata nel Rinascimento dinanzi a quest'ultimo baluardo della plastica, lo supera; alle *case* si sostituisce la *quinta*.

D'altronde le difficoltà del macchinismo crescono. Gli *ingegni* (macchine) si moltiplicano. Quando si legge che nel *Dario* del Beverini si susseguivano ben quindici scene, una diversissima dall'altra, vien fatto di comprendere quale reale perfezione dovesse aver raggiunto la ingegneria teatrale. Si giudichi dall'elenco di quelle quindici scene, le quali poi non rappresentano una eccezione.

1° Campo di Dario, schierato con elefanti e torri armate sotto Babilonia – 2° Valle montuosa – 3° Piazza di Babilonia – 4° Tende nel campo di Dario – 5° Cortile regio in Babilonia – 6° Quartiere dei soldati di Dario – 7° Sala regia in Babilonia – 8° Padiglioni di Dario – 9° Cavalleria e fanteria nel campo di Dario – 10° Prigione orrida – 11° Giardino reale in Babilonia – 12° Fortezza antica diroccata – 13° Esterno di Babilonia – 14° Altro accompamento – 15° Regia di Babilonia.

Tutta la scenografia del secolo XVIII ripete i caratteri dell'arte di questo secolo. Non s'è ancora stabilita una separazione precisa fra *arte di teatro* e arte plastica o pittorica. Il decoratore ha ancora la illusione di essere un pittore. Ecco perchè la scena non poteva avere quello sviluppo che ha poi avuto nel tempo nostro. Fino a che lo scenografo non comprese che l'arte sua era differente, una branca specifica, la scenografia doveva dibattersi nell'assurdo che rappresenta il suo giogo secolare.

La scenografia settecentesca continua a ripetere i motivi secenteschi, per quanto riguarda il macchinario e la sorpresa. Si vale delle quinte e preferisce i grandi quadri ai *luoghi deputati* ormai in disuso. Quando non è destinata a rappresentare degli esterni, ma degli ambienti chiusi, allora sfoggia in rievocazioni classicheggianti, o nel banale grazioso che Watteau aveva messo in onore presso i francesi, e di qui in tutta Europa.

Il Settecento preromantico è il regno della grazia e del classicismo.

Sono due termini antitetici: ma erano anche antitetici i gusti di quel secolo bifronte che leggeva tanto l'*Esprit des Lois* quanto le canzonette arcadiche, tanto il classico Voltaire, quanto il frivolo Gessner.

La rievocazione quindi sia dell'ambiente contemporaneo delle parrucche, degli ori, delle ghirlande, dei festoni, quanto dell'arco romano e dell'edificio greco, sono una cosa naturale.

L'amabile epicureismo che sorreggeva la società su cui si doveva abbattere il turbine della rivoluzione era in fondo un desiderio di emancipazione e di gaiezza, che si eleva sotto forme giudicate con eccessiva leggerezza dai critici. Se il Secento lavorò per le corti (il principe era il pubblico), il Settecento lavora per l'aristocrazia. Il pubblico cresce dunque di numero, e l'artista deve soddisfare in gusti di questa *élite* che circonda il signore.

L'intelligenza è la cifra del secolo; e l'artista cerca di sfoggiare d'intelligenza nel senso di *logismo* più che di sentimento, quantunque questo si manifestasse in espressioni che spesso rompevano la scorza della convenzione.

Tuttavia il grande maestro del secolo resta sempre Antonio Watteau. Ora Watteau ebbe una spinta alla sua arte proprio da uno scenografo decoratore, il Gillot, autore di scene campestri. E chi non si accorge, comparando l'opera dei due, che nel pittore dell'*Imbarco per Citera* c'è una eco palese del decoratore della *Comédie?*

Watteau è un colorista raffinato, proprio come Gillot. La sua tavolozza ha la sottigliezza di Van Dyck. Ma tutta la pittura scenografica del secolo ha un significato notevole e caratteristico per lo sfoggio e l'uso del colore. Il suo modo di vedere il mondo, dice il Reinack, « è quello di vedere il mondo come una scena di teatro, rischiarata da fuochi di bengala, e di non essere nè appassionato nè commosso, di scherzare rimanendo alla superficie di ogni cosa ».

È proprio questo il tratto che sorprendiamo nella scenografia *frivola* del tempo, come nei discepoli di Watteau.

I quali ci rivelano ancora un carattere che dalla pittura passò sulla scena. E, d'altra parte, i rapporti che intercedono fra pittura e poesia sono evidenti in ogni epoca storica; così come quelli che passano tra pittura e opera di teatro. Questa, pertanto, indipendentemente anche dal nesso strettissimo fra pittura e decorazione, esige e impone al decoratore un ambiente scenico consono alla vicenda. Il carattere peculiare di cui parlo è la sensualità.

Guardate i colori. Vi predomina l'azzurro e il roseo. Ebbene, la *gaiezza* che questi colori conferiscono si inserisce sulla sensualità della *linea ondulata.*

Tutto è femminile, e la scena si compiace di questo carattere, dirò così, snervante, per imporsi.

D'altronde siamo sempre costretti a ridurre tutti, pittori e scenografi, al comune denominatore della *superficialità.*

La uggiosa frivolezza era divenuta, più che una moda, una necessità. Peccato che non ci siano stati tramandati i quadri partenopei delle scene metastasiane, nè quelli veneziani delle scene del Goldoni. Ma possiamo esser certi che esse corrispondevano esattamente a quanto finora abbiamo detto: sensualità, frivolezza e superficialità.

Le scene del Metastasio, sappiamo, avevano la pretesa di rievocare la grandezza romana. Quelle del Goldoni, invece, stavano paghe delle scene di ambiente contemporaneo.

Ora, il Metastasio non esce dalla linea tradizionale dei *librettisti* del Secento e trasporta in pieno Settecento il gusto per il classico di cartone. I suoi drammi sono tutti poggiati in un ambiente remoto. Il pittore e il decoratore non potevano sottrarsi all'obbligo di riprodurre questo ambiente, quale era voluto dal poeta. Il quale concepiva un mondo classico con tutti i particolari della tradizione, ma deformati dall'aggraziamento e dal cicisbeismo del tempo. In questo noi italiani siamo stati dei precursori. È vero che da noi il mondo pagano, se non altro come ornamento e come quadro di genere, non era morto mai. Dal Rinascimento a tutto il Settecento esso si era protratto e aveva occupato la coscienza nazionale. L'arte barocca stessa aveva tratto motivi dalla tradizione remota. E, per fermarci alla scenografia, noi abbiamo visto che essa durante il Secento, massime nel teatro melodrammatico, non aveva sospeso una sola volta di guardare al passato. Un passato falsificato quanto si vuole, ma pur tuttavia reso immanente dalla cultura propria al nostro paese.

Si aggiunga, come ripetiamo, che il Metastasio e gli altri melodrammatici del Settecento vivono sul filo della continuità storica.

Gli scenografi (e i poeti, i pittori) in Italia precedono dunque il regno del classico che si svolge in Francia da David in poi. Il *Giuramento degli Orazi* è posteriore a tutte le scene delle Didoni, dei Titi, degli Arbaci.

I nostri critici e gli storici del nostro teatro ricordano il gusto classicheggiante che predominava in teatro fin dal principio del secolo (si ricordino in proposito le pagine di Apostolo Zeno). Ma solo nel 1767 il Diderot oppone all'arte di Fragonard e dei suoi discepoli « il grande gusto severo ed antico » e saluta Chardin e Creuze come due riformatori dell'arte.

In Francia, pel riflesso dell'Italia, sia sulla scena, sia fuori, prende vigore il principio che l'arte deve *diffondere il vigore delle virtù domestiche.* Codesto principio morale posto a fondamento di una estetica che doveva fare il suo tempo, era forte già presso di noi che ci rivolgevamo invariabilmente a Roma e alla Grecia per trarre succhi di esempi memorabili.

Il sentimento della natura, non ostante tutto ciò, si faceva strada. Quella sensibilità di cui ho parlato rompeva la superficie e cominciava a imporsi. Diderot in Francia e Muratori in Italia (questo prima di quello) sostenevano che la vera arte doveva rivolgersi alla natura. L'arte — diceva Diderot — deve rappresentare una realtà quale si vede alla luce del sole, non quale si vede alla ribalta dell'opera.

I nostri pittori di scena — sosteneva Muratori — sono rivolti a rappresentare il falso e l'accademico, chiudendo gli occhi allo spettacolo del mondo.

La scena, sotto questo punto di vista, subì pertanto una trasformazione.

Rimasero come manifestazioni permanenti e di primo piano i motivi classici, la frivolezza nei costumi scenici, lo sfarzo dei colori di maniera (specialmente l'oro e il giallo), ma il quadro scenico s'aprì agli orizzonti d'una realtà fino allora trascurata e sconosciuta o misconosciuta.

Gli esterni cominciano a voler riprodurre una impressione più che un complicato quadro sopraffatto dai particolari. Le luci, sulla direzione del secolo precedente, vengono sfruttate all'uopo.

Chi ricorda che il principio alfieriano sul teatro si riduce a « generare una forte impressione », comprende come gli scenografi nostri non abbiano compiuto che un'opera voluta dalle esigenze dei tempi. La sensibilità appare in quadri di esterni che vogliono vincere il sentimento più che la intelligenza. Per modo che abbiamo un vero capovolgimento di valori dalla fine al principio del secolo.

Gli interni seguono la stessa direttiva. Non si tratta più di dare a questi un carattere descrittivo e biografico, ma impressionistico.

Impressionistica è, in fondo, l'arte del Goldoni, e noi non possiamo non immaginare i suoi interni che come espressione consona dello sviluppo drammatico.

Codesta sensibilità si spiega con l'osservazione che va posta alla base di tutta l'arte settecentesca: il lento imporsi e scaturire del sentimento romantico nella coscienza europea, e massime italiana. Da noi, perfino l'Arcadia divenne romantica, prima di un romanticismo dichiarato e teorizzato.

Che meraviglia se, a poco a poco, la scena che prima era una simulazione di edifici marmorei, o una riproduzione arbitraria di motivi vitruviani — quando non era del Watteau peggiorato — che meraviglia, dico, se essa abbandonò i soli risplendenti per i chiari di luna quantunque simulati sulla tela a colori; e i luoghi ben circoscritti per i boschi, le foreste, le campagne?

La storia degli interni, a lume di questo principio, si chiarisce anche meglio. Si sa che il carattere precipuo del romanticismo è quello che dà un brivido, un sentimento del vago e magari del pauroso. Ora si considerino i sotterranei, le prigioni, i luoghi chiusi e bui, in mezzo a cui pende una lampada che appena illumina un cerchio dell'ambiente, i corridoi che si perdono non si sa dove — e si vedrà che il romanticismo s'è rivelato nella nostra scenografia prima che nella letteratura e nell'arte pittorica.

Le scene del De Gamerra, per esempio, che è un prero-
mantico, non potevano non esigere questo ambiente.
I drammi di Giovanni Pindemonte, egualmente. C'è stata
dunque una lenta opera di trasformazione, che come
sempre ha investito prima gli elementi profondi, poi, a poco
alla volta, è risalita verso gli elementi superficiali e li ha
abbattuti.

Tutta la storia della scenografia settecentesca si può
riassumere, pertanto, nella storia di una evoluzione lenta
che va dalla superficialità e dalla frivolezza, attraverso il
trionfo della intelligenza e del classicismo, al trionfo del
sentimento, e massime del sentimento del lugubre.

Ma il predominio di quest'ultimo appartiene essenzial-
mente al periodo posteriore, vale a dire al romantico pro-
priamente detto.

* * *

Ho detto che il paesaggio (chiamato allora *scena di ma-
niera*) prende il sopravvento. Il *paesaggio* nella sceno-
grafia del Rinascimento s'è visto in qual modo fosse rea-
lizzato: o si portavano sulla scena alberi veri, o si finge-
vano col rilievo, simulando con acconciature di seta le
frasche. Al contrario, durante il Sei e il Settecento, tutto
ciò è affidato alla pittura, alla prospettiva, che rappre-
senta il rilievo su una superficie piana. E si comprende.
Non solo i progressi della prospettiva sono enormi,
durante questi due secoli, ma diffusissimo e *soggetto* quo-
tidiano è il paesaggio sul quadro, nel bozzetto, nell'af-
fresco. È il periodo di Salvator Rosa e di Marco Ricci,
di G. Paolo Panini e di Francesco Zuccarelli, di G. B.
Piranesi e del Canaletto.

* * *

Con G. B. Piranesi entriamo trionfalmente nel campo
della prospettiva rinnovata. Sarebbe lungo e fuor di
luogo addentrarci nell'esame dei mezzi tecnici che il Pi-

ranesi perseguì per svolgere un suo geniale concetto della prospettiva. Il fatto è che la scena del Piranesi presenta, anzitutto, la illusione di un grande sfondo e di un orizzonte visibilmente lontano. Noi ci troviamo dinanzi sempre al quadro o al fondale dipinto. Ma si tratta di un disegno che sa imprimere alla scena un significato di ampiezza che prima non conosceva.

Piranesi, inoltre, è il maestro del paesaggio scenico.

Abbiamo sopra veduto che il paesaggio, di tipo Watteau o Fragonard, aveva a poco a poco ceduto il posto a un paesaggio di carattere romantico, senza professarsi ancora consapevolmente tale.

Ebbene, il Piranesi svolge questo genere nuovo e allora in voga e imprime ad esso un suggello di bellezza che prima ignorava.

I suoi *Scorci di Roma*, che sono applicabili scenograficamente fino a un certo punto, ci danno il tratto saliente del Piranesi come paesaggista e scenografo. Egli ha della scena una visione lirica. È quella visione lirica romantica a cui abbiamo fatto cenno più di una volta. È, d'altronde, tutta la sua arte vera, lirica, sentita; è una visione non fotografica, ma riproduttiva di uno stato d'animo. Sarebbe esagerato definire il Piranesi un artista degli stati d'animo. Ma non ci si discosta dal vero affermando che lo stato d'animo gli suggerisce il movimento, la lineazione, il colore.

Il colore che egli profonde ha anche questo significato che ci aiuta a interpretare tutta la sua arte.

È un colore emotivo. Piranesi vuol suscitare in noi delle impressioni. E si serve di due mezzi che gli sono caratteristici: il contrasto fra luci e ombre, e l'uso di colori smaglianti accanto a colori bruschi. È, in fondo, il segreto di Rembrandt, ma Piranesi se ne vale senza servilismo, e non si può pertanto chiamare un imitatore.

D'altra parte, quand'egli rappresenta scene di ambiente antico, sa dare una lucentezza a tutta la scena,

risultante di grandi fasci di luce e di colore su superfici piane, o superfici scanalate, come le colonne.

Senonchè, gli ambienti che egli preferisce sono quelli fantastici. Ho citato i quadri di Roma. E ho detto che sono intimamente lirici. Ora è appunto questo il fantastico del Piranesi. Non riproduce, ma ricrea. È vero che l'emozione lirica, la quale in lui ha carattere e inclinazione lugubre, lo porta spesso a immaginare degli ambienti per cui sembra voglia suscitare la paura e l'angoscia. Tali sono, per esempio, le sue prigioni e i suoi sotterranei.

Ma non bisogna travisare tutta l'opera del Piranesi, come alcuni fanno, riducendosi all'esame di queste scene caratteristicamente romantiche.

Ci sono di lui degli interni deliziosi e dei magnifici paesaggi, che non hanno niente a che vedere con l'arte del *brivido*. Sono interni in cui la serenità traspare da ogni linea e la luce è distribuita in modo da ingenerare la gioia, l'allegrezza. Finestre aperte al sole, balconi che si distendono in vista di un cielo di cobalto, porte ampie che guardano la campagna fiorita. Arazzi pieni di splendore, anditi in cui pare che sia passato il profumo della primavera.

E sono esterni in cui tutto sorride. È questa la eredità di Watteau, che in Piranesi, spirito assolutamente virile, assume un aspetto pieno di decoro e talvolta di maestà.

La campagna che egli rappresenta non è il boschetto, ove sembra che da un momento all'altro debba sopraggiungere la pecorella di Filli, ma è un largo quadro di natura, dove scorgi la sinuosità delle montagne all'orizzonte, o la linea del fiume maestoso. Sono boschi e foreste che formano delle grandi chiazze d'ombra in contrasto col terreno solatio di primo piano; sono luoghi rustici dove sembra che già faccia la sua apparizione il realismo.

Ciò non toglie che i difetti del Piranesi non siano anche quelli del suo secolo. In altri termini, egli non ne

è immune, ed è figlio dei suoi tempi. Il barocco che predominò tanto nel Settecento, lo ritroviamo in lui, ma nobilitato e trasformato se non altro a significare qualcosa di meno vuoto. Parlando di Piranesi, non si può parlare di vacuità. Il suo barocco si rivela in opulenza e ricchezza eccessiva. S'era sempre creduto, dal Secento in poi, che la bellezza consistesse nello sfarzo. Non poteva tutto a un tratto un artista arginare questo gusto e questo canone estetico.

Ma il suo barocco, la sua opulenza, la sua lussuosità quasi asiatica, si limitano, nelle scene storiche, a fregi, motivi, svolazzi e ghirigori ornamentali e a una distribuzione delle luci, qualche volta artificiale e innaturale.

Non possiamo fargliene una colpa eccessiva, quando anche queste scene ci si impongono come impressioni grandiose di cui non è facile dimenticarsi.

Certo, se guardiamo tutta la sua opera con occhio moderno, e troppo nostro, troviamo nel Piranesi sempre un artista del passato; ma di un grande passato. In quanto per lui la scena ha sempre un carattere decorativo descrittivo. Non pretende d'imporsi come una rivelazione e come una interpretazione. La scena non poteva ancora essere quello che è per noi: una orchestra architettonica e coloristica, ovvero un personaggio drammatico che s'inserisce alla vicenda degli altri personaggi (attori). Sarebbe esigere l'impossibile.

Senonchè resta sempre il fatto che la sua scena fu concepita, e senza illusione, come alcunchè di per sè stante. Essa forma un tutto che fa parte a sè. La scena di Piranesi può sempre esser considerata come un quadro indipendente e autonomo.

La scenografia italiana s'impone al mondo. Gaspare Vigarani e Giacomo Torelli sono chiamati in Francia per inscenare le tragedie di Racine e le commedie di Molière. Giovanni Servandoni, oltrechè dalla Francia, è ambito dalla Corte di Lisbona dove è scenografo stipendiato.

Certe idee sono spesso nell'atmosfera. Chi consideri la pittura francese e la pittura portoghese del Settecento s'accorge che il barocco, la intelligenza, la frivolezza, lo storicismo sono i tratti peculiari. Questi non potevano mancare anche al Servandoni. Ma quello che lo distingue, e che in certo modo lo avvicina al Piranesi, è un apprezzamento che egli fa della pittura scenica, apprezzamento che egli realizza senza difetto. La *scena* è un motivo, non tutto. Il motivo è ciò che suscita una impressione. E questa, diremmo oggi, è tanto più intensa quanto più il motivo è sintetico. Senza conoscere codesta nostra psicologia, il Servandoni tende a riprodurre delle sintesi, le quali sono destinate a suscitare uno stato d'animo.

Il Servandoni è un colorista, un paesista, uno squisito pittore d'interni. Ciò non toglie che egli non sia immune del difetto e della moda d'allora, quello di ridurre, il più che fosse possibile, anche quando non se ne sentiva la necessità, la lineazione scenica a motivi romani.

* * *

Siamo a un periodo di splendore. La macchina, il trucco e il colore collaborano alla rappresentazione di quel dramma musicale e fantastico che pure era nella sostanza così vuoto. Gli allestimenti scenici non hanno l'eguale per sfarzo. Le manifestazioni scenografiche divengono fine a sè stesse. La pittura diventa tutto, insieme con i dispositivi necessari ad ingenerare la meraviglia. Senonchè non si può dire che tutto ciò sia sulla linea di sviluppo della nostra arte scenica contemporanea. La *scena-paesaggio*, costruzione storica (es. le *carceri*), ha sempre un carattere descrittivo o decorativo. Nulla ancora della sensibilità nostra. Questa anzi è forse più nella scena medioevale e del primissimo Rinascimento, che in quest'ora di fastigio. Lo stesso G. B. Piranesi, che conferisce il supremo fulgore all'arte del barocco scenico e che da molti è considerato come l'insuperabile maestro della

nostra scenografia storica, non ha molto di comune con noi. È maestoso, brioso, luminoso, smagliante, si afferma come una personalità artistica di valore, ricostruisce la maestosità romana, risuscita l'antico, crea deliziosi interni e magnifici paesaggi; ma è sempre esteriore. Gli mancano la intimità e le risonanze profonde, come mancano a tutto il periodo neo-classico e romantico.

PERIODO NEO-CLASSICO

Va da circa il 1770 al circa il 1830. Significa l'irrigidimento, e il decorativismo più fatuo, nella sua superficiale grandiosità. La monotonia dei motivi (*esterni*) è schiacciante. Pietro Gonzaga, che guida il nuovo movimento, sta a dimostrarcelo col suo fasto archeologico senza una vibrazione e senza un palpito. Al dramma gelido che il nostro neo-classicismo produsse, si associa questa gelida scena che non ha ragione di esser menzionata, se non di volo. A noi poco importa che il Gonzaga operasse quella che dai suoi tardi ammiratori si suol chiamare una felice rivoluzione (l'uso del contrasto forte, del netto distacco dei bianchi e dei neri) chè non gli disconosciamo i meriti reali che possiede. Ma riteniamo l'esaltazione della sua scenografia una esagerazione assoluta, se è vero che il Gonzaga non riuscì a liberarsi dai ceppi in cui l'infatuazione classicheggiante aveva gettato l'arte italiana. E con lui non solo non indussero quella novità che dallo spirito del tempo era reclamata, ma ribadirono la catena, i suoi seguaci sul tipo di Francesco Fontanes, di Giovanni Perego, di Mauro Braccioli, di Paolo Landriani, del Carnevali e del Montavoci.

ROMANTICISMO

Il romanticismo nella scenografia si afferma solo dopo il 1830. Allo stile classico sostituisce lo stile orientale e mediovale. Alla piazza, all'*esterno* meccanicamente

armonico, all'interno geometrico, oppone la libertà di una fantasia non infrenata e non educata. Monasteri, valli solitarie, laghi paurosi, cimiteri, chiari di luna prendono il posto delle morte scene anteriori. Il paesaggio trionfa di nuovo. Ma la rivoluzione è tutta qui. Non attinge un grado profondo. Resta alla superficie. Abbiglia di un abito diverso il solito manichino. Lo scheletro rimane sempre quello. La sensibilità sempre quella. Non c'è nulla di intimamente nuovo, nè in Giuseppe Boccaccio, nè in Girolamo Magnini. Antonio Crespolani è arbitrario quanto Ferdinando Maurini; Carlo Ferrario ripete motivi che, alla stessa guisa e con la medesima indifferenza, traccia Romolo Liverani. Domenico Ferri, meritamente decantato per un gran numero di ottime qualità interiori e tecniche, segue la moda comune. Tito Azzolini e Luigi Bazzani non si scostano molto dai loro predecessori.

Tutti si equivalgono (massime dopo il 1850) e si servono dei progressi che la scenografia va facendo fuori d'Italia (col secolo XIX il nostro primato cade definitivamente, almeno fino ad oggi). Nessuno ha una parola nuova da dire.

Se si volessero individuare i caratteri di codesta scenografia occorrerebbe riferirsi a quei cimiteri o a quei chiari di luna, a quel medievalismo di maniera — sebbene, spessissimo, magnifico e impressionante — e a quegli esterni di fantasia di cui poc'anzi parlavo. La tecnica scenografica ha fatto bensì dei progressi ma nel campo del macchinario, dell'ingegneria. Nel resto è rimasta ciò che fu nel Sei e nel Settecento. E si può affermare senza tema di errore, che tal quale fu, durante il secolo XIX, fuori d'Italia, per quanto più accurata e più ricca d'invenzione.

Non certo ricercheremo del nuovo nella Francia di Leon Feuchère, di Philastre, di Séchan, di Cambon, di Desplechin. C'è accuratezza maggiore, invenzione più scelta e spigliata, ma nulla di nuovo. Splendidi esempi

di scenografia di *maniera* (paesaggio), grandiosità e colorito ma tutto ciò non è che vernice esteriore, apparenza. La scena rimane sempre, in mano di codesti artisti, quella che fu sempre, la tradizionale e vecchia scena del passato.

Nè tratti di novità ricercheremo in Inghilterra, dove Hanes Craven, W. T. Hemsley, il Thelbin, il Rian procedono di pari passo coi Francesi. Negli stessi paesi germanici manca ancora, durante il secolo XIX, l'idea generatrice di un vero e proprio rinnovamento. Sono vecchie concezioni, esecuzioni che rimontano ad una mentalità passata, le scene di Brükner dipinte pel teatro di Beyrouth.

Per avere un motivo nuovo, un' idea feconda, uno slancio reale verso una forma veramente rivoluzionaria e adeguata ai nostri bisogni estetici contemporanei occorre aspettare il secolo XX.

* * *

Prima d'intraprendere una particolareggiata analisi sui rinnovatori della scenografia del secolo XX, non sarà disutile, tuttavia, ricapitolare questo breve *excursus*, fermandone i tratti più importanti.

1º Il teatro antico crea l'architettura scenica. Sa che l'individuo assume un valore plastico accanto ed in mezzo ad altri valori plastici (quelli della scena). Tanto è vero che non solo quel teatro *costruisce* gli edifici armonicamente disposti e consociati fra di loro; ma intonati alla azione. E dell'individuo non fa il calcolo che il teatro scadente del secolo XIX fece di poi, vale a dire di un essere paziente ed agente e parlante solamente; ma di una individuazione sculturale: sculturali sono infatti i motivi del suo movimento e del suo aggrupparsi con altri individui consimili. La qual cosa risulta sopratutto dalle evoluzioni e dagli atteggiamenti statici del coro. Dal teatro greco emergono dunque e giungono fino a noi due forze che saranno intensificate e feconderanno la nuovissima scena: il senso della plastica e il senso (imprescindibile, fonda-

mentale) di rapporto fra l'individuo (forma sculturale) e la scena (altra forma sculturale).

2º Il teatro medioevale mantiene, pur senza aver di essi e dei loro valori una precisa coscienza, i tratti sculturali dell'antico (luoghi deputati). Come l'antico, rifugge dal realismo. Come l'antico, quasi ignora il colore. Ma intona l'individuo (attore, coro) all'ambiente. Tutto ciò non gli sfugge, aggiungendo anzi alla rappresentazione del mondo scenico tratti nuovi, come il soprannaturale dell'Inferno e del Paradiso. La musica accompagna la sua evoluzione e lo sorregge in quell'atmosfera d'idealità, in cui, per altro verso, la sospingeva la leggenda e il mito cristiano.

3º Il teatro del Rinascimento, grazie alla scoperta delle leggi della prospettiva, si raffina; ma, per una parte tende a sopprimere il valore sculturale reale, per sostituirvene uno di maniera e artificioso; e per l'altra si orienta verso forme sempre più realistiche. I luoghi deputati diventano *le case*, e nelle case pare che si rifugi la plastica respinta dalla invasione pittorica. Il colore comincia ad acquistare una sua notevole importanza. Col colore, la luce. Le graduazioni cromatiche e d'intensità luminosa sono una ricerca del Rinascimento. Dal teatro del quale ci viene dunque questo principio che darà, a suo tempo (oggi), i suoi frutti; ma li darà dopo una nuova e originale rivalutazione del problema. Questo è la sua eredità feconda, e purtroppo, anche di tristi sterpi, chè fu tale la sua orientazione verso il realismo. Quel teatro che per un quarantennio (e tuttora sopravvive) fece seguito al teatro romantico (s'intende che parlo dal punto di vista della scenografia) è il suo tardo e guasto nepote. La scena psicologica, descrittiva, documentaria è un'esagerazione del descrittivismo e del realismo rinascimentale. D'altro verso, l'amore per la casa finta, il gusto per l'architettura e la scultura dipinta, ingenerarono, fin dal loro sorgere — e sorsero in mezzo a una magnifica e rigogliosa audace pittura — la decadenza della scena

propriamente moderna: quella che ha imposto con un grande cattivo gusto la così detta *quinta*, il fondale da decalcomania, e i cieli di ovatta con le mobili lune di cartone.

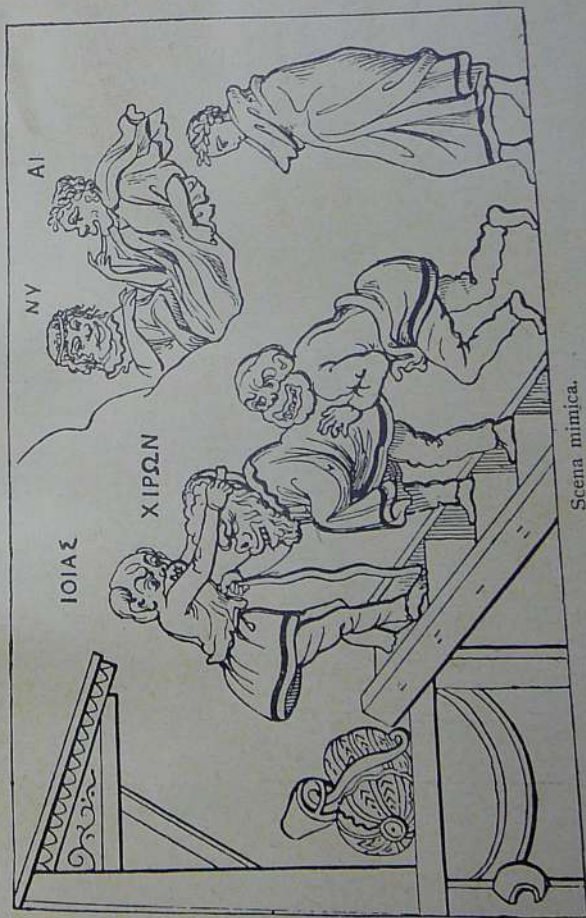
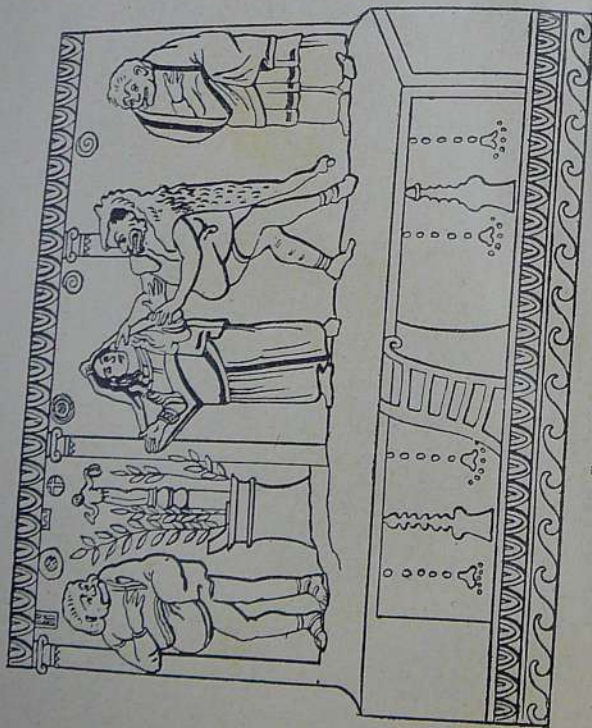
Il teatro del Rinascimento, d'altronde, come tentò di respingere in un secondo piano gli elementi plastici, respinse anche gli elementi musicali. Ciò favorì a sua volta il dilagare del realismo.

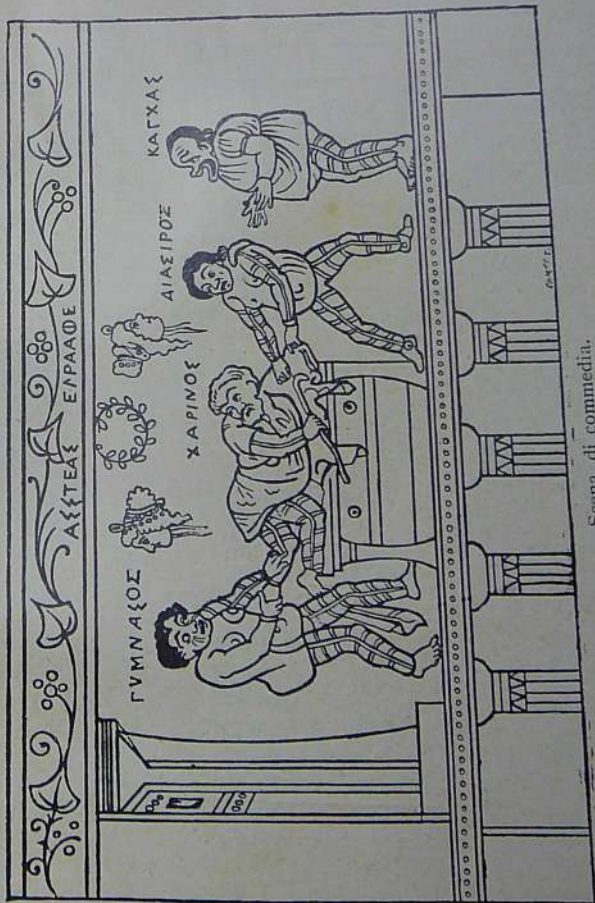
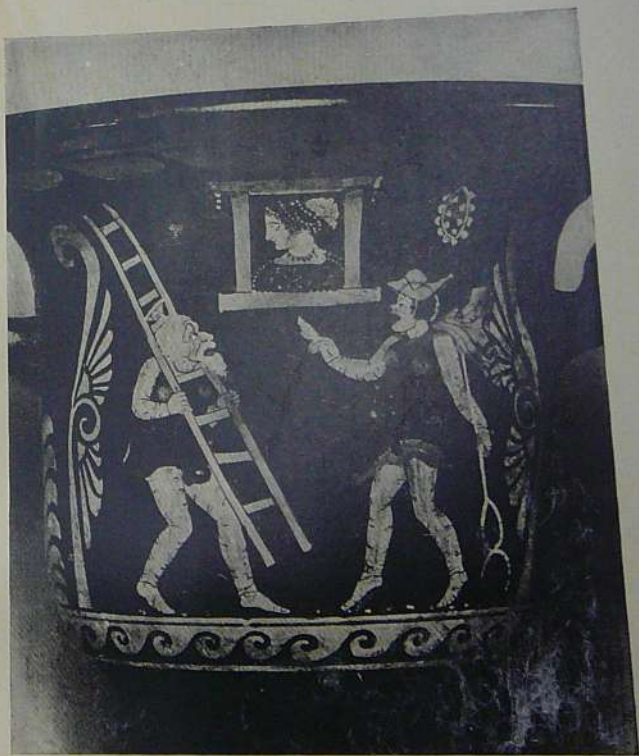
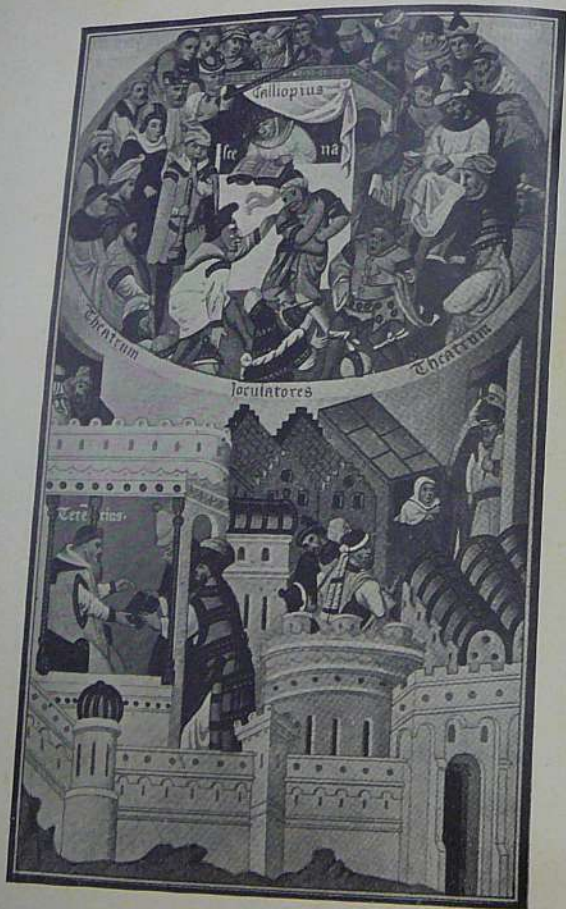
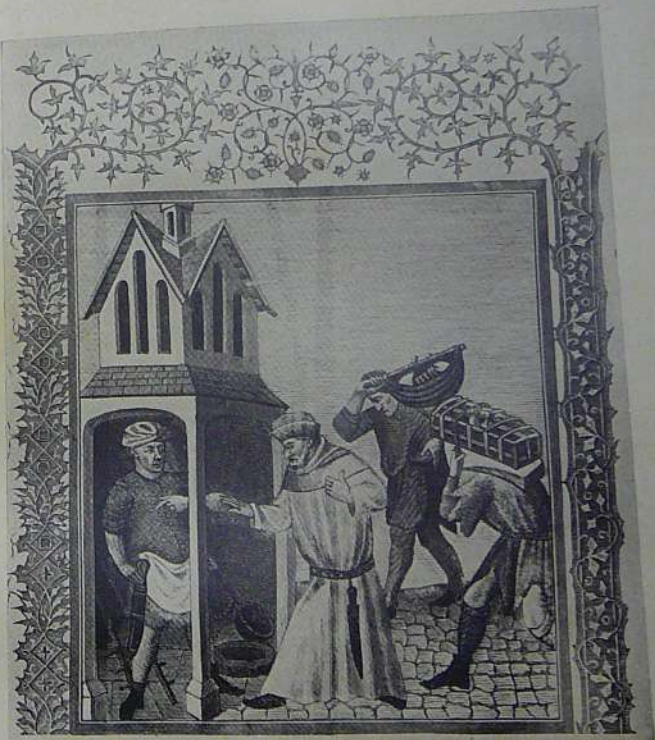
4º Il teatro barocco ingigantì gli effetti, le smaglianti ricchezze della pittura, il colore, il fasto, la bellezza pesante e asiatica; ma cancellò affatto gli elementi scultorali, che si illuse di riprodurre pienamente a mezzo del pennello. Si riconciliò tuttavia con la musica, la qualcosa ritardò di due secoli la decadenza della scena, la quale si annunciava necessaria e fatale sulla fine del Rinascimento. Ma come il teatro dei secoli XV e XVI, esso perfezionò tutti i mezzi tecnici necessari a rappresentare e ad attuare gli imprevisti più incredibili, i più meravigliosi giochi del caso e della fortuna. I macchinari del Secento e del Settecento sono effettivamente stati superati; ma non tutti e non sempre in meglio. La vastità della scena, lo spettacoloso, d'altra parte, furono due eredità le quali indussero nel più recente teatro pregi e difetti dei quali vedremo in un prossimo capitolo. Che il teatro barocco sia stato in qualche modo il progenitore del teatro moderno lo si può affermare e negare ad un tempo; perchè ad esso rimonta il perfezionamento del meccanismo e la fastosità esteriore, superficiale, grandiosa della scena: e perchè ogni interiorismo sconfina da esso. Magnifico di per sè, esso ha un relativo valore, ove lo si consideri nella sua posizione storica.

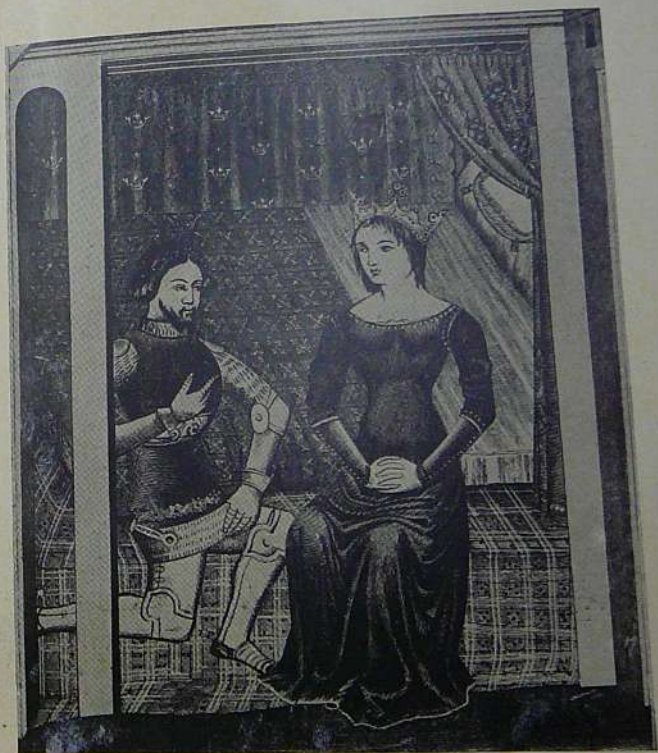
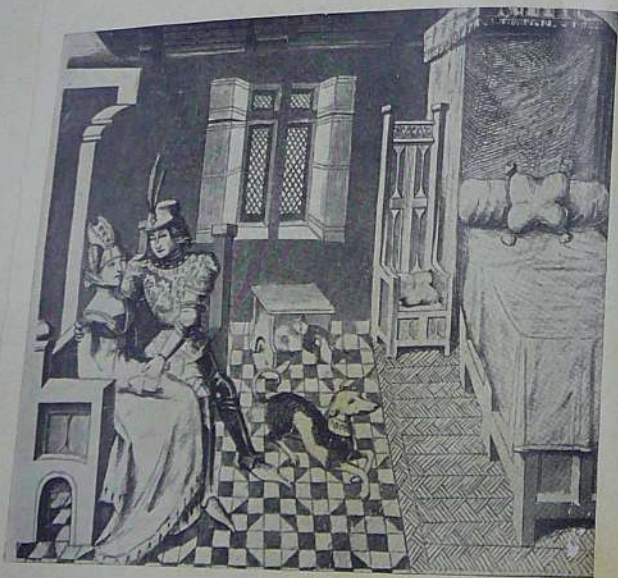
5º Il teatro romantico non diede nulla di nuovo, di suo, d'individuale. Ripetè, trasformandoli e deformandoli, i temi ereditarî, desunti dal teatro barocco e rinascimentale o della pittura di genere. L'interiorità, che da esso parrebbe dovesse balzar fuori, è ancora nascosta.

In quanto alla scena realistica, veristica, documentaria, fotografica del dramma borghese sarà detto quanto è necessario nelle pagine che seguono. Per ora ci basti riconfermare quanto è stato già avvertito, che essa è la tarda manifestazione degenerativa di taluni elementi già attivi nel teatro rinascimentale; allo stesso modo che è un riflesso di questo tempo e delle ubbie, degli errori, delle illusioni scientifiche di esso.

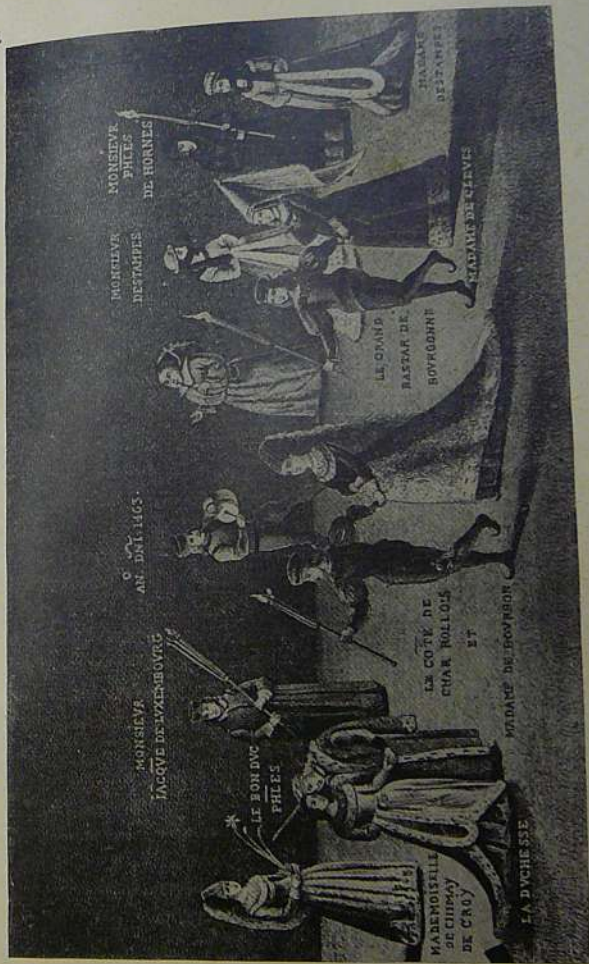
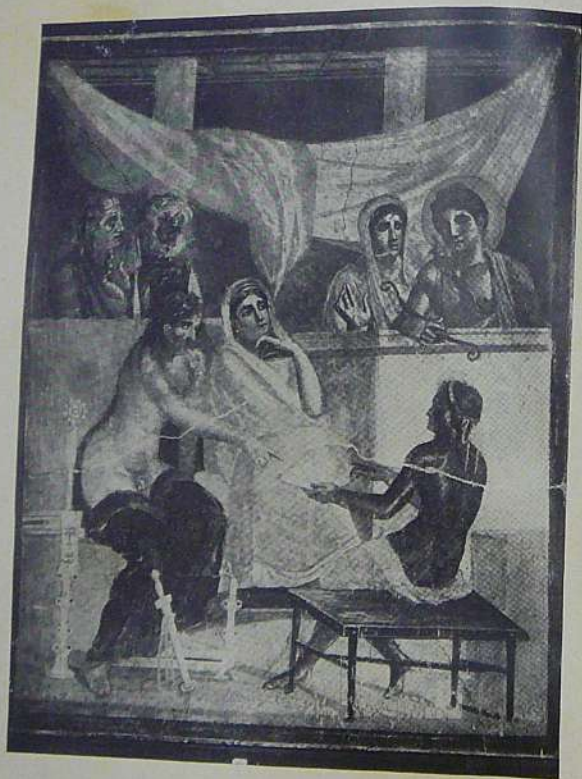
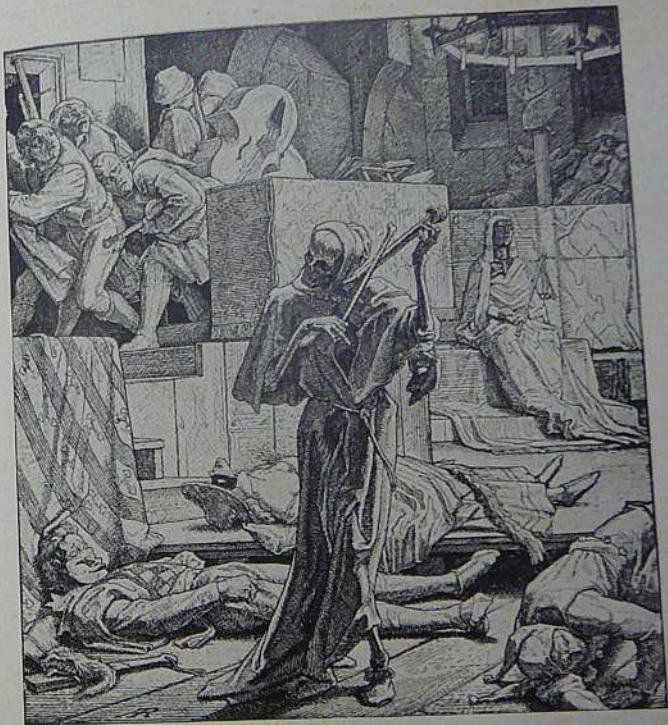
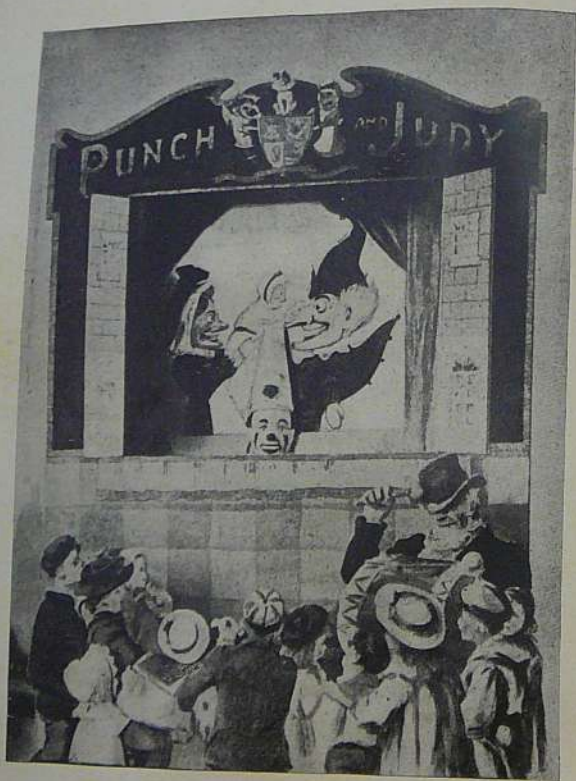
Maschere antiche.

Il teatro di Dionysos.

Scena mimica.

Scena di teatro comico.

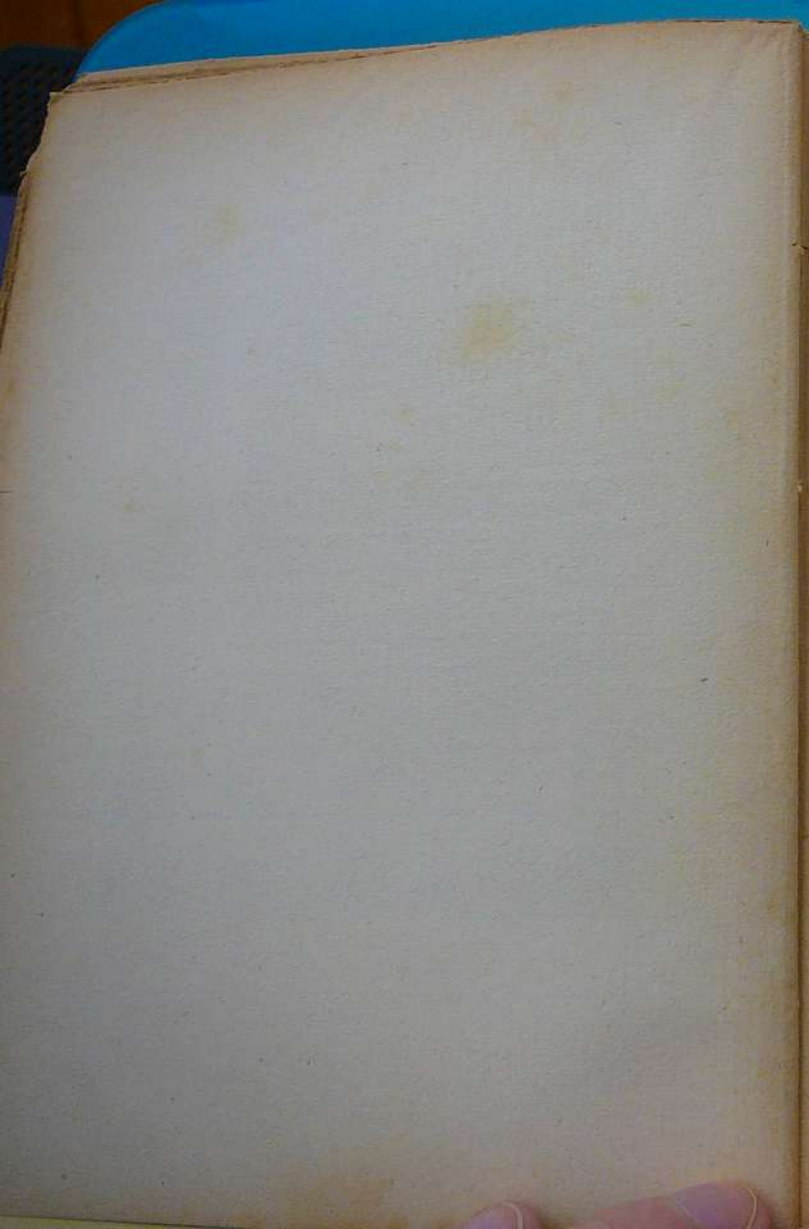
Scena di commedia.

Scena mimica d'amore.

Scena di teatro popolare.

Il teatro antico nella concezione del Medio Evo.

Il teatro antico nella concezione del Medio Evo.

Decorazione medievale.

Una scena medievale.

Una scena medievale.

Una scena medievale.

Una scena medievale.

Una danza medievale.

Scena antica.

Scena rinascimentale.

Scena di burattini.

II.

I MOTIVI DELLA EVOLUZIONE SCENOGRAFICA

La storia della scenografia si presenta, come abbiam visto sotto un duplice aspetto: quello del progresso del *décor* e quello del progresso drammatico. In verità sotto lo sviluppo della scena, dei costumi e di tutto l'allestimento, che sembra camminare per una via indipendente, si nasconde la evoluzione non dei generi drammatici, ma della ricchezza stessa del dramma.

In genere noi possiamo affermare che, dove c'è dramma complesso e perfetto, c'è anche una scenografia di carattere prettamente artistico. Laddove, ogni volta che il dramma decade, decade anche la scenografia.

Codesta corrispondenza e quasi perfetta equilibrazione fra l'opera di poesia e l'opera degli artisti della scena trova la sua interpretazione nel fatto che, quando il gusto artistico è più sviluppato, sia il dramma che la scena debbono rispondere a codesto bisogno di raffinatezza e di sensibilità.

Il dramma culminò in alcuni momenti più felici della storia di occidente: vale a dire in Grecia, nel Rinascimento italiano, nella età elisabettiana in Inghilterra, nella età di Luigi XIV in Francia e finalmente nell'età contemporanea.

Lasciando da parte l'età contemporanea, a cui è dedicato tutto il volume vediamo per sommi capi la corri-

spondenza fra dramma e scena nei periodi storici di maggior civiltà che abbiamo individuato.

* * *

Si è soliti credere che il teatro greco fosse il più semplice e il più primitivo che si possa immaginare. Ciò deriva da alcuni passi di grammatici e di retori, i quali hanno ingenerato l'errore. Ma oggi, dopo le ricerche condotte in merito dai dotti, siamo in grado di affermare proprio il contrario. Lo sproposito secondo cui si riteneva e dai più si ritiene che la *scena* greca fosse semplicemente una facciata immobile di palazzo è ormai sventato. Altresì è sventato l'altro sproposito secondo cui l'abito dei personaggi era sempre bianco e monocromo, come nelle scuole si continua ad insegnare.

Dai passi dei drammi stessi di Eschilo per non uscire dall'opera del padre del teatro greco, e primo drammaturgo dell'occidente, noi riscontriamo anzitutto delle scene che non sono affatto il famoso palazzo, e poi dei costumi che sembra gareggino con i nostri più moderni.

Si guardi la scena delle *Supplici*: « un clivo su cui sorgono, adorni dei loro simboli pittoreschi, gli allori di tutti i numi; e nello sfondo lontano, un'ampia distesa di mare, nella quale si vedono avanzare le bianche vele degli Egizi ».

Chi considera la sapiente fusione dei colori; verde e bianco delle are, azzurro e bianco delle vele, comprende, immediatamente quale godimento per l'occhio dovesse essere codesta scena la quale era piena di artisti, di personaggi che, come ora vedremo, indossavano le vesti più sfarzosamente colorate.

La scena dei *Persiani* è un'antica piazza di Susa, dove i ruderi grigi, i mausolei, le tombe incrostate d'oro e d'argento degli antichi re di Persia splendono scintillando sulla

unità del fondo che noi possiamo immaginare del colore assunto dalle antiche case toscane.

Nei *Sette a Tebe* si vedeva «il bastione di una città assediata, contro il quale viene a battere insistente l'urto nemico. I simulacri dei Numi protettori, dinanzi ai quali si prostrano le fanciulle, si levano come a schermire dal pericolo».

Nel *Prometeo* «orride impervie giogaie alpestri, dove possono giungere solo esseri soprannaturali». Un paesaggio di Boeklin.

Nell'*Agamennone*, «la piazza dinanzi alla reggia del Re, e dinanzi alla reggia seggi, are, idoli di numi» dei più diversi e sfolgoranti metalli e marmi.

Nelle *Coefore*, «prima una località del suburbio, dinanzi alla tomba di Agamennone» in una luce di tramonto infocato; poi la piazza dinanzi alla reggia su cui scende la notte che contrasta col fulgore dei marmi.

Nelle *Eumenidi*, «prima l'estremo del Tempio di Delfo, poi l'interno del tempio, con l'orrida visione delle furie. Infine, la luminosa acropoli di Atene».

A tutto ciò, ripeto, si mescevano i costumi dei personaggi e il fascino della musica. Da una dotta scrittura di Ettore Romagnoli, trascrivo: «Allo squillo della tromba che annunciava il principio dello spettacolo, si avanzava nella orchestra – lo spazio circolare tenuto sgombro fra la scena e gli attori, e in mezzo al quale fumigava l'ara di Dionisio – un corteo di persone. Era il coro. Elemento anche esso costitutivo ed essenziale, non solo della costruzione drammatica, ma anche della parte spettacolosa. Era allestito con ogni cura. E nell'ideare l'azione scenica, il poeta lo sceglieva tale che i suoi vestiti subito ammaliassero gli occhi e i cuori degli spettatori, per la ricchezza, per la novità e per la originalità.

«Le vesti egizie, smaglianti, versicolori delle Danaidi. I manti persiani, anch'essi ricchi e fulgenti dei vecchioni raccolti. I pepli svolazzanti delle supplici fanciulle di

Tebe. Gli aurei veli delle Oceanine. Le lunghe tuniche elleniche dei vecchioni di Argo poggiati ai lunghi bastoni quasi come favolosi animali di tre gambe. I bruni pepli delle coefore. I vestiti delle Eumenidi, tanto orridi a vedere, che la leggenda favoleggiò di luttuose paure suscitate negli spettatori. Dunque, un vivo ricchissimo fregio. E un mobile fregio che, con le continue evoluzioni ritmiche, conteneva, separandoli dal pubblico, gli episodi scenici, come i rabeschi perenni che i flutti innumerevoli compongono e scompongono al limite estremo della spiaggia ».

La leggenda, anche di origine scolastica, secondo cui il teatro greco aveva un macchinario rudimentale, noi l'abbiamo in parte sfatata dove abbiamo elencati gli attrezzi e le macchine maggiori di cui esso si valeva. Qui facciamo nostra un'osservazione di A. G. Bragaglia: « Tutte le invenzioni moderne trovano origine in altre antiche. I greci avevano i *periactoi* che erano scene girevoli ». Questi servivano ai cambiamenti di scena che, come s'è visto, erano continui e contemplati nella dinamica stessa del dramma. « Vale a dire — continua il Bragaglia — che la piattaforma della scena poteva sostenere dei pesi girando su sè stessa ».

La scena *versilis* era nota anche ai *Romani*. E il Bragaglia intende di vedere in essa la forma antenata del palcoscenico multiplo. E questa sorta di palcoscenico, per lo scrittore che citiamo, è incontrovertibile presso i greci, date le fonti alle quali egli ha ricorso e che parlano chiaro (Seneca, Strabone, Giovenale, ecc.).

Le scene che scendevano dall'alto erano un'altra risorsa del teatro greco. Esse, situate nell'alto invisibile, al momento opportuno calavano, dando luogo a un'altra visione prospettiva del palcoscenico. Il *theologeion* « luogo donde parlavano gli dei », era un'altra risorsa scenica che consisteva in una nicchia che venendo giù dalla soffitta conduceva il dio, che metteva termine all'azione scenica col suo intervento: « Deus ex machina ». Il Lohde definisce

il *theologeion* un apparecchio volante capace di sollevare dieci, dodici persone alla volta.

E le scene slittanti non erano neanche ignote. Esse, secondo il Bragaglia, famose *eckilema*, passavano da parte a parte il palcoscenico, inducendo sempre nuove apparenze e nuove prospettive.

Per modo che, astrazione fatta di tante altre macchine minori, possiamo dire che la scena greca era tutt'altro che semplice, elementare e primitiva, come finora si è voluto ripetere per ignoranza e per deferenza a principî tradizionali riconosciuti falsi e arbitrari.

* * *

Non istaremo a descrivere tutto quello che la scenografia ha creato nel Rinascimento. Chi pensa al dramma pastorale, e specialmente all'*Aminta* del Tasso, rappresentata nell'isoletta di Belvedere sul Po, e a quanto i contemporanei ci riferiscono di codesto fasto della rappresentazione teatrale, può farsi un'idea della scenografia cinquecentesca.

Che i maggiori artisti del tempo prendessero parte allo allestimento scenico è fatto risaputo da tutti; tanto che perfino le sacre rappresentazioni fiorentine, che erano dei drammi informi, ebbero l'onore della scena del Brunelleschi.

Ma quando siamo ai teatri di Ferrara e di Mantova, ai teatri di Milano, dove la scena aveva il pregio di essere opera nientemeno che di Leonardo; quando pensiamo al valore attribuito ai costumi (ciò che oggi chiameremmo figurini) ovvero al gioco delle luci, allora non cadrà più dubbio che la scenica rinascimentale sia andata oltre ogni aspettativa. Noi abbiamo visto tutto ciò e qui lo ripetiamo a conferma del fatto che ad ogni opera teatrale propriamente degna non poteva non corrispondere, per legge di coerenza del gusto, che una scena adeguata.

I disegni, le memorie che ci restano delle rappresentazioni che ebbero luogo durante tutto il secolo presso la Corte ducale degli Estensi, ovvero presso quella dei Gonzaga, per non dire quelle che resero celebre la corte di Guidubaldo a Urbino, sono sufficiente dimostrazione del nostro assunto.

Ma, col declinare del secolo XVI, si produsse in Italia quella forma drammatica nuova che va sotto il nome di melodramma. Ora se la cinquecentesca tragedia e commedia, se il cinquecentesco intermezzo e dramma pastorale, lasciarono traccia della loro magnificenza (tanto più in quanto la loro rappresentazione avveniva per lo più nei saloni smaglianti delle Corti), il melodramma superò tutto e la storia di esso è precisamente legata alla storia del lusso scenico e dello sfarzo. Lascio andare i teatri di Roma e di Napoli. Ma i teatri di Venezia e di Mantova riportarono, a tal proposito, una nominanza mondiale; massime quelli di Venezia, dove si introdusse la sontuosità e delle luci e dei colori che era uno dei pregi fondamentali delle *momarie*.

Il melodramma chiude in Italia la manifestazione pienamente artistica della drammatica, e per conseguenza della scenografia.

D'ora in avanti, chi vuol avere una illusione dell'occhio e dello spirito, chi vuol godere col senso e con l'intelletto, bisogna che segua la linea serpeggiante della drammatica europea e si porti a Londra o a Parigi.

* * *

È un altro errore capitale quello di pretendere che il teatro shakespeariano fosse privo di una scena adeguata. L'errore è stato generato dal fatto che nei teatri popolari di Londra, ad ogni terminare di scena, veniva un servo di teatro che annunciava a voce che il luogo mutava, ovvero poneva un cartello infitto a un palo, dov'era scritta la nuova località che bisognava fingere.

Tutto ciò accadeva nei teatri infimi. Al contrario, sia nei maggiori teatri, sia in quello di Corte, le scene erano rappresentate da interni e da esterni acconciamente dipinti, splendidamente e sapientemente illuminati, che mutavano con il mutar della scena drammatica.

La tecnica del teatro inglese è tutta qui. In luogo di seguire le famose unità di tempo e di luogo, dietro cui cominciava a ristagnare tutto il teatro dei paesi latini, aveva proclamato il principio della più assoluta libertà. E, laddove lo scrittore riteneva necessario, foggiava il dramma in modo che esso si svolgesse nei luoghi più diversi, senza tener conto in alcun modo della continuità spaziale. Ora, anche osservando il fatto *a priori*, sarebbe ridicolo supporre che un teatro con codesta tradizione, si fosse accontentato per *secoli* del mezzo rudimentale del palo e del cartello. Ma i documenti ci sovvengono, in base ai quali possiamo dimostrare che tutto lo sviluppo di un dramma dipendeva non solo dalla buona ispirazione di uno scrittore, ma anche, e in gran parte, dalla capacità del macchinista. Era questo, racconta Bacone e racconta lo Spencer, che doveva far il maggiore sforzo nell'accordare lo sviluppo interno psicologico del dramma con lo sviluppo esterno: scena, luce, colore, musica, gesto. Questo è tanto vero che il dramma shakespeariano è fondato non di rado sulla sola pantomima, come insegna il secondo atto di *Amleto*.

* * *

Il teatro francese ebbe il suo maggior sviluppo nel secolo XVII. Racine e Corneille rappresentano i due massimi drammaturgi cortigiani e rinnovatori dell'opera tragica di Francia. Molière rappresenta il maggior comico. Anche qui, chi osserva la struttura drammatica e l'affidamento che gli autori facevano sulla scena, sulla luce, sul colore, sarà facile persuadersi di quanto scena, colore e luce fossero pregiati e quale attaccamento avessero in loro autori e pubblico. Il teatro era per lo più in un salone

privato, si intende, di Corte. Ci restano innumerevoli ex libris, un gran numero di incisioni e disegni, noti omai a tutti, che riproducono la forma del teatro del tempo.

Il palcoscenico non era separato dalla sala che per un rilievo del suolo quasi impercettibile. Il pubblico (signori, dame, cortigiani), a seconda del maggior grado di onore che ad esso spettava, aveva il diritto di sedere e di rimanere in piedi sul palcoscenico di lato. Cosicchè le due file del pubblico si stendevano dal fondale alla bocca d'opera, in due lati, fiancheggiando gli attori. Spesso anche il re sedeva al posto d'onore sul palcoscenico, a meno che egli non assistesse alla rappresentazione dal suo palchetto. Così codesta moda si protrasse per quasi tutto il secolo XVIII. Il Girardi e il Goldoni, che ebbero la ventura di vivere lungamente a Parigi, ci hanno lasciato preziose descrizioni (come del resto per il primo Seicento ce ne ha lasciato il Marino) relative allo svolgimento di un'azione scenica.

Noi sappiamo per mezzo di codeste testimonianze che la scena (fondale) era mutevole grazie ai congegni sempre nuovi e sempre più perfetti immaginati dai macchinisti. Sappiamo che le lampade erano o velate o riflesse da potenti riflettori metallici; che i cieli, gli spazi liberi, le visioni esterne di insieme erano avvivate da lampade nascoste e, quando occorreva il movimento di queste, erano all'uopo delegati ai servi di scena. Egualmente la realtà era scrupolosamente osservata e riprodotta quando si trattava di dare una illusione potente. Così il Girardi racconta che, per una commedia di maschere, si scavò il palcoscenico in modo che vi si potesse contenere dell'acqua simulante uno stagno; e che spesso gli alberi erano veri, e sempre veri erano i fiori e le aiuole che giardinieri sapienti disegnavano e ponevano sul palcoscenico.

Si dirà che non siamo ancora alle grandi sintesi operate dagli scenografi contemporanei, e che si tratta sempre di

riproduzioni realistiche. Ma tanto varrebbe accusare la pittura del Cinque, del Sei, del Settecento, dello stesso difetto. La scenografia è un'arte dello spazio; e fino a che la filosofia di quest'arte e dell'arte in genere non ha reso noto come il mondo empirico sia meno interessante di un mondo ideale, e come la realtà dev'esser trasfigurata per assurgere alla dignità estetica, non si può pretendere che gli artisti abbiano avuto idee e mezzi di sviluppo e procedimenti lontani dalla loro atmosfera culturale.

Ciò che a noi importa mettere in rilievo è la cura con cui si elaborò la scenografia, cura che a poco a poco fece di questa un'arte maggiore che non ha nulla da invidiare alla pittura e alla scultura.

Anzi diremo di più. Quando nel secolo XIX la grande riforma wagneriana investì il melodramma, pochi si accorsero che non si trattava soltanto di musica, ma anche di scenografia. Wagner è il primo grande scenografo moderno col quale s'inizia la scenografia, diremo così, contemporanea.

Egli è un sintetico. Non troverete mai il particolare per amore di documentazione. In effetti, essendo il dramma wagneriano essenzialmente spirituale, egli non ha niente da documentare nel mondo esterno. A lui basta un paesaggio, o un interno che rifletta il colore, la essenza del dramma o della scena che in essi deve svolgersi. Così il quarto atto del *Sigfrido* ci ammaestra chiaramente che la impressione da riportarsi secondo il desiderio dell'autore, è quella di un luogo inospite e quasi fuori del mondo. Il terzo della *Walkiria* è un luogo selvaggio, intonato precisamente alla famosa *cavalcata*, e così via.

Le scene wagneriane sono dunque sintetiche. Ma in esse il valore della luce è consacrato dalle numerose didascalie scritte dall'autore. Tutti i giochi di luce sono stati escogitati da Wagner. Dall'azzurro notturno del secondo atto del *Tristano* al multicolore avvicendarsi di luci del

secondo del *Tannhäuser*. La luce ha per Wagner un carattere così saliente, che ognuno comprenderà intuitivamente non appena ricordi che egli intendeva di produrre l'opera integrale in cui tutte le arti fossero fuse. E per questa ragione l'arte pittorica, quella cioè dei colori e delle luci, non poteva non essere sfruttata a fondo.

Aggiungerò che, per la medesima ragione, l'arte plastica ebbe la stessa efficacia nell'opera wagneriana. Essa doveva essere anche scultura, gruppo armonico di persone intonate, secondo la disposizione delle linee, con le linee dell'ambiente. E si capisce che questo è un grande passo verso quella unificazione di contenuti di tutta la scena a cui, con ricerche posteriori, sono giunti i nostri contemporanei.

I quali, dopo Wagner, hanno compreso che la scena era ricca di risorse non supposte dagli antichi e dai *veristi* e che da quelle risorse potevano emergere tratti di bellezza nuovi.

È su questa ricerca dei contemporanei che noi intratterremo il lettore nelle pagine che seguono, le quali, tuttavia, stanno a significare oltre che una rivoluzione anche una evoluzione, cioè una sorta di continuità con l'antico, come abbiamo cercato di dimostrare in queste poche osservazioni.

* * *

Potremmo ora domandarci la ragione di essere della scenografia contemporanea e specialmente della futuristica, la quale è l'ultima manifestazione, per oltranzismo, della scenografia odierna. Potremmo anche chiederci se il tentativo fatto da varî scenografi di adattare l'arte scenografica nuova a opere tradizionali sia legittimo e giustificato. Sono due problemi in apparenza diversi ed estranei tra loro, ma in sostanza riassorbiti in una questione maggiore che è quella che investe il perchè di tutta l'arte contemporanea.

E cominciamo con la seconda, la quale si presenta con una più facile ed ovvia soluzione. La scenografia nuova di cui ci siamo finora occupati ripugna in linea generale dall'opera drammatica tradizionale. In effetti, quale è il dato poetico, il nucleo di quest'ultima?

La realtà. Il realismo nelle sue vane manifestazioni di romanticismo e di naturalismo, di classicismo, di verismo, di psicologismo dottrinale e borghese ha dominato nei secoli la produzione estetica. Fanno eccezione alcune grandi opere che sono da contarsi con la matita bianca. Per esempio Shakespeare, Calderon, le *jeu parti* medievale, la farsa dugentesca francese, il mistero chiesastico. Il resto obbedisce alla orientazione realistica del pensiero europeo, che, come è noto, segue a un logismo socratico in tutta la filosofia fino a Cartesio, e da Cartesio in poi, fino ad oggi, esagera codesto logismo e lo spinge alle ultime conseguenze. Ci sarebbe da meravigliarci che in un lungo spazio di secoli in cui il razionalismo trionfa, una sola delle arti, la scenografia, avesse obbedito a principî irrazionali e ad un criterio di espressione dell'*al di là*.

Perchè, infatti (e siamo nella seconda questione, la più vasta), la scenografia nuova ha ragion d'essere, motivo di esistere nell'atteggiamento dello spirito contemporaneo, volto interamente, negli uomini più rappresentativi e quindi negli artisti, verso l'irrazionale.

Ciò che io chiamerei *fantasticismo* è proprio dell'età nostra, è una nostra caratteristica, e non importa sofisticare se certe correnti in ritardo della filosofia si affannino a difendere le ultime piazze forti del razionalismo. Il fantasticismo è sorto da una mancanza di fede nel passato e però da una straordinaria ed eroica fede nell'avvenire. La filosofia ha distrutto il mito, omai sfatato, che la realtà sia soltanto il visibile e il tangibile. L'uomo veramente moderno crede anzi tutto il contrario. La realtà è oltre i fenomeni, nella vasta rete delle aspirazioni, dei pensieri, dei sentimenti, dei noumeni. La frontiera fra

reale e irreale s'è spostata così lontano dal nostro sguardo che, se un uomo del passato tornasse fra noi, constaterebbe che i principî da lui fermati come punti di riferimento nella *praxis* del pensiero sono addirittura capovolti. Per esempio, è vera o falsa la favola? Il fantastico deve esser considerato come un gioco della fantasia o come una realtà? Per l'uomo di ieri la favola era una irrealità tanto quanto ogni attività fantastica. La stessa parola *irrazionale* sonava ai suoi orecchi come un affronto fatto alla sacra dignità della ragione. Cominciarono gli impressionisti a sgretolare le basi di questo errore. Seguirono i cubisti, e quindi i futuristi e i dadaisti, mentre la filosofia da Bergson a Külpe negava e sgretolava il tradizionale errore nel campo della speculazione metafisica.

Or bene, è appunto la fede nella favola, nell'irrazionale, è appunto il senso mistico che domina nel fantastico, l'anima moderna ciò che ha rinnovato *ab imis* le arti. Per conseguenza la scenografia, collaterale alle altre arti, ha subito la sua modificazione, il suo nuovo indirizzo. Il suo principio fondamentale al quale noi aderiamo è che il mondo visibile corrisponde a una creazione dell'io.

Fra scena e dramma non ci può essere divario. L'una serve all'altro. Anzi l'una è l'altro. Sono inseparabili, come è inseparabile il contenuto dalla forma. Un tempo fra scena e dramma i nostri predecessori si accontentarono di un rapporto consimile a quello di cui si accontentavano i poeti o i musicisti nel vecchio melodramma. Bastava che intercorresse fra poesia e musica un rapporto generico. Ma era quel rapporto che stava appunto a indicare la *dozzinalità* del prodotto artistico, il quale abbisogna dello specifico e del caratteristico e ripugna dal generico, che è scientifico.

La scena, dunque, bastava fosse intonata genericamente al dramma. Era lo spazio reso adatto a una declamazione. Anzi, il poeta drammatico poco s'interessava, se non affatto, della scena. Questa appariva un di più, un orna-

mento. Il dramma, sempre realistico, non era concepito in funzione di un ambiente poetico, ma in un ambiente neutro. Oggi invece, concepito in un senso ideale, tende a far tutt'uno con un ambiente strettamente caratteristico. E la poeticità di esso, riflettendosi sulla scena, non può che assumere forme *favolistiche, irrazionali, fantastiche, mistiche.*

La banale realtà quotidiana, quella dei cinque sensi, esula tanto dal dramma quanto dalla scena e non solo parallelamente, ma univocamente. Il monismo trionfa anche in questa branca dell'attività umana. S'intende che il futurismo a questi canoni di estetica scenografica fondamentali, ne ha aggiunti altri, a mezzo dei suoi rappresentanti più insigni, che sono la *scenosintesi*, la *scenoplastica*, la *scenodinamica*, l'*abolizione del palcoscenico*, l'*abolizione dell'attore*, l'*atmosfera poetica*. Ne è venuto fuori un teatro o una scena poliespressiva che ha caratteri evidenti di novità e che quasi dovunque in Europa ha trovato continuatori, perfezionatori e adepti.

Noi non dividiamo totalmente le idee dei futuristi a tal proposito. Ma giova chiarire cosa siano quelle modificazioni e quelle trasfigurazioni or ora nominate della scena, per rendersi un esatto conto di quanto l'Europa intera in molte rappresentazioni scenografiche va tentando.

Quando si dice *scenosintesi* si dice bidimensionalità, e pertanto trionfo dell'elemento cromatico. Non più riproduzioni ambientali nel senso deteriore, ma il colore per il colore, il colore come valore estetico di per sè, il colore come ritmo e rima visiva.

Quasi tutta la scenografia contemporanea è poggiata su questa musica cromatica che ora cerca di accostarsi alle note forme tradizionali, ora se ne scosta decisamente. Il futurismo appartiene a questa sinistra rivoluzionaria, mentre molti scenografi francesi e qualche russo (Gonciarova) e tedesco (Reinhardt) tendono a una conciliazione fra ambiente poeticizzato e cromatismo assoluto.

Quando si dice *scenoplastica*, si dice tridimensionalità, e quindi trionfo di elementi stereometrici, modificazione del campo orizzontale da superficie in cavo, che ha una altezza, una larghezza e una profondità. Il futurismo ha studiato tutte le risorse che può dare la scenoplastica, evitando i vecchi fondali che sono uno schermo per l'occhio e non si adattano in alcun modo alla musica dei colori.

Dicendo *scenodinamica*, intendiamo quadridimensionalità, e quindi moto. Non che l'architettura futuristica abbia preteso di creare l'inconcepibile (tale è la quadridimensionalità), ma ha chiamato in tal modo l'incrocio, l'incontro, la sintesi di due o più tridimensionalità. Perchè queste s'incontrino in modo da formare uno spazio nuovo, occorre a ogni costo il movimento, e pertanto siamo in campo di dinamismo, vale a dire in proprio dominio del futurismo. Ma gli spazi, le architetture di cui parliamo, non sono solo degli spazi *formati*, sibbene degli spazi *formantisi* e luminosi. Quindi avremo nella scenodinamica delle architetture mobili cromatico-luminose. La luce, non si dimentichi mai, ha nel teatro futurista una importanza non mai secondaria. Fin qui noi sottoscriviamo i risultati della indagine futurista. Ma dove noi vorremmo una più ampia discussione è sulla « abolizione del palcoscenico ». Se per palcoscenico s'intende il vecchio palcoscenico, con le sue scene morte, i suoi colori artificiali, le sue masse lignee, non c'è bisogno di discutere. Siamo d'accordo. Ma, se per palcoscenico dovesse intendersi lo spazio, quale che sia, riserbato agli attori, al dramma, allora noi dovremmo convenire che la natura del teatro sarebbe snaturata e che avremmo, invece di uno spazio destinato a una finzione poetica in movimento, uno spazio spostabile, mobile, destinato solo a rappresentar qualche figurazione — come un qualunque quadro *sui generis*. Leggendo le parole di Prampolini con cui è definito il palcoscenico secondo gli scenografi futuristi, possiamo convenire che questa seconda ipotesi,

almeno per alcuni, non occorre avanzarla. Il palcoscenico è difatti « architettura elettrodinamica polidimensionale di elementi, plastici, luminosi, in movimento nel centro del cavo teatrale ». Quando leggiamo *cavo teatrale*, ci rassicuriamo. Il palcoscenico sostanzialmente sussiste.

Non ci persuade, però, in nessun modo, l'abolizione dell'attore. Già l'attore era stato considerato da Appia e da Craig come macchia di colore, quindi l'asse centrale del dramma rappresentato da esso veniva a spostarsi in direzione e a beneficio della scena. Ora, con l'abolizione assoluta, veniamo a concepire il dramma come un'azione simbolica compiuta e rappresentata soltanto dalla scena. La spiritualità viene anzitutto ridotta. In verità, se la scena rappresenta solo uno spazio cromatico e dinamico, la spiritualità manca affatto. Se rappresenta invece un simbolo delle forze umane, ecco l'attore, sotto una maschera di oggetti e di spazi, riapparire a nostro dispetto. Il dramma è *humanitas* e questa non può esser soppressa. Il palliativo di farne una espressione simbolica solo scenografica sembra non poggiare su nessuna giustificazione legittima. A che scopo nascondere ciò che si presenta con maggiori dati di bellezza quando è palese? Perchè, se la *humanitas* si vuole addirittura sopprimere, allora dall'arte passiamo senz'altro nel campo dell'artificio. L'arte essenzialmente ha due forme: uomo, donna. Tutto il resto ha valore solo in quanto ha dei riferimenti a codesto binomio, solo in quanto vi è un riflesso, o è, da esso binomio, pensato, giudicato, patito. Dire che l'attore è inutile è come dire che il quadro non deve rappresentare la persona. Il che significa, se si parla con rigore, che non deve essere umano sia immediatamente che mediatamente. La qualcosa è un assurdo sia di fronte alle necessità del *pathos* (liricità) che esige ogni forma d'arte, sia di fronte alla manifestazione filogenetica dell'arte stessa, che nacque umana e tale si conservò sempre.

* * *

Il teatro futurista solo poteva applicare una tecnica così rivoluzionaria e questo per il fatto che è rivoluzionario esso stesso. Andate ad applicarla a un dramma borghese e troverete che il contrasto è addirittura ridicolo. Dicevamo difatti poc'anzi che dramma e scena sono tutta una cosa. Ond'è che l'ultraismo futurista solo può consentire una scena così radicale.

Taluno ha applicato, come il Tairof e, prima, il Craig, la poetica scenografica moderna a drammi antichi e della tradizione, il che sembrerebbe in contradizione con quanto diciamo noi. Ma è una illusoria contradizione. In effetti, quei drammi hanno tutti un nucleo poetico che può tradursi secondo le formule della recentissima scenografia. Si tratta per lo più di Shakespeare. E basta dare un'occhiata ai bozzetti di Craig o di Tairof per rendersi conto del modo con cui quei nuclei poetico-scenografici sono stati messi in rilievo. La qual cosa non sarebbe avvenuta di certo se i due valorosi artisti avessero scelto per la loro realizzazione un dramma assolutamente realistico.

Codesto realismo dominò sopratutto in Italia e ha continuato a dominarvi non ostante le molte correnti rivoluzionarie contemporanee. Cosicchè qualcuno ha parlato di anacronismi scenografici italiani, sostenendo che noi siamo addietro in questa arte, la quale va omai assumendo una importanza e un significato capitali.

Intendiamoci, l'Italia non ha avuto i suoi scenografi di fama mondiale. Ma ha degli scenografi, massime tra i futuristi, che noi ci apprestiamo a considerare, scenografi che sono artefici provetti e ricchi di una visione originale e personale. Quanto abbiam or ora detto sulla scena futurista basterebbe a provarlo. Senonchè, prima di affermare che l'Italia si trova addietro alle altre nazioni per mancanza di preparazione e di uomini, occorre notare che

il temperamento italiano è essenzialmente positivo, latino, quadrato, e che quindi entra lentamente e *criticamente*, non di slancio, nelle correnti di pensiero rinnovantesi. Così accade per la scenografia. L'Italia è pienamente consapevole di tutti i problemi che la investono. Ma preferisce risolverli in merito e in funzione del suo temperamento prima di applicarli in pieno. Del resto, ripetiamo ancora una volta per coloro che vogliono crederci fuori del movimento mondiale di quest'arte, che i futuristi non solo hanno fatto quanto gli stranieri, ma sono andati oltre.

Noi lo vedremo a proposito dei canoni della loro estetica scenografica, e crediamo che non poche delle loro innovazioni sarebbero da adottarsi alla drammatica di avanguardia, quantunque non futurista.

Non solo le sintesi di Marinetti, di Settimelli, di Chiti, di Vasari, di Buzzi, di Carli, di Cangiullo, di Dessy, di Boccioni, di Jannelli, sono suscettibili di arricchimento mediante quella tecnica scenografica, ma magari i drammi di Pirandello e dei così detti grotteschi.

Ognuno sa quale sia il canone marinettiano (manifesto del 1915): abolizione della tecnica tradizionale, espressione, di ciò che io chiamo *al di là* e che Marinetti limita teoricamente alla subcosciente esplorazione della sensibilità del pubblico, in modo da farlo collaborare con l'autore, e di svegliare in lui la fantasia per mezzo della rapidità sintetica di espressione; abolizione di tutto ciò che è interpretativo e didascalico. In altri termini una immagine di vita in frammenti, come il divenire assiduo delle cose e la realtà ci offrono.

Marinetti in tal guisa ha ridotto le sue azioni sceniche a poche battute, dove tutto è profondo e gravido di molti sensi, dove la parola che, nella sua accezione comune sembra banale, diviene, nella frase, ricca di un alone di risonanze talora metafisiche.

Marinetti in poche righe dà uno scorcio di dramma che, nelle sue sintesi più note, ha valore spesso tragico. Ciò

non toglie che nel suo *teatro della sorpresa* non inclini piacentemente al comico. La sorpresa è il segreto dell'opera d'arte. In altri termini, la originalità, il nuovo. In questo le idee di Marinetti coincidono interamente con quelle che io sostengo da anni circa il valore dell'opera d'arte. Comunque, la vita separata dal tutto cosmico, in questo teatro della sorpresa, si manifesta piuttosto sotto il suo lato ridicolo.

Le sintesi tattili finalmente sono la fonte di una nuova sensibilità che l'estetica tradizionale aveva sdegnosamente trascurata.

Ora con questi principî tecnico-poetici è facile comprendere come la scenografia di cui abbiamo detto — da quella di Prampolini a quella di Depero e di Marchi — sia una necessità per le sintesi marinettiane.

Ed è anche una necessità per le sintesi di Folgore, che a me sembra il poeta più intonato a realizzare il dogma fondamentale futuristico: arte-sensazione.

Folgore è il poeta della sensazione e del movimento, della simultaneità e del frammentarismo, che si conclude da ultimo in sintesi rapide e veloci come la vita. Egli non vede nel dramma umano tanto il lato sentimentale e passionale, quanto quello della sensazione, della sensibilità, del colore, del movimento. Presenta al suo spirito e lo spirito rifrange al lettore o allo spettatore una palestra ultraviva di motivi visivi, acustici, dinamici, cinetici. Chi potrebbe mettere in dubbio che queste sue sintesi non siano magari state il motivo ispiratore di alcuni scenografi; e che le novità scenografiche sorte nel campo del futurismo non siano state magari indirettamente suscitate dalle concezioni poetiche di Folgore?

Ma dovrei dilungarmi troppo se io prendessi in esame la produzione teatrale futuristica dal punto di vista letterario. Solo mi riserbo le necessarie osservazioni che seguono.

* * *

Chi considera i due poli, i quali noi abbiamo, in ciò che precede, descritti: il teatro iniziale, o teatro tradizionale, fiorito durante i secoli XVII, XVIII, XIX, e il teatro contemporaneo; e, per converso, chi osserva la scenografia trionfante in quei secoli e la scenografia dei futuristi che in qualche riga io ho cercato di lumeggiare, constata che il passo compiuto dal teatro, come opera di poesia e come opera di scena, è stato enorme.

Si constata altresì che la ragione di codesto mutamento deve ricercarsi nella rinnovazione dell'arte in genere, della concezione artistica, della orientazione del pensiero contemporaneo, volto verso l'irrazionale, il sogno, l'ulteriore o ciò che chiamiamo impropriamente realtà.

In un altro mio studio di indirizzo critico e filosofico io ho cercato di lumeggiare il carattere del pensiero contemporaneo e d'interpretarne la significazione che ho appunto definita sotto la parola di *irrazionale*.

Ora non occorrono discussioni per dimostrare che le generazioni dei nostri coetanei pensano il mondo, concepiscono la vita, da un punto di vista affatto opposto a quello tradizionale. Non è qui il caso di scendere a particolari. Ma ognuno sa che tutta la filosofia moderna, quella veramente vitale, si orienta verso la concezione irrazionalistica. Ci si orienta, direi quasi per un istinto. Io ho voluto dimostrare il fatto e rintracciarne le cause. Codesta orientazione del pensiero speculativo genera, a sua volta, una corrispondente orientazione del pensiero creativo, estetico, o dell'arte. Ognuno sa che oggi siamo agli antipodi dell'arte romantica e classica del secolo XIX. Sa che l'artista non va alla ricerca di un nucleo logico per costruire la sua opera d'arte, ma cerca di spingersi nello interno della cosa per cogliere l'anima che non può essere sottoposta alle leggi di nessuna logica.

Se le arti maggiori (tali per i retori sopravviventi) subiscono questa deviazione dal logismo tradizionale, la scenografia non potrà, come fu avvertito, che seguire il medesimo cammino, e con essa il teatro.

Ciò ammesso, perchè è constatazione di fatto che non esige dimostrazioni, resta a vedere in che modo debba concepirsi codesto nostro *irrazionale*, che io vedo con piacere gradito e applicato alle loro dottrine, sia dai futuristi, scenografi e teorici, sia da pensatori e da artisti di avanguardia.

L'arte non può essere razionalità. Fino a che sarà tale, essa sarà in aperto contrasto col genio. Ciò che gli antichi chiamavano *estro*, *ispirazione*, escludeva a *priori* la razionalità. E l'arte è fatta essenzialmente di ispirazione. La conoscenza scientifica soltanto può valersi della ragione, come di un istrumento sufficiente a costituire un corpo di leggi. Ma le leggi, pel fatto stesso che son tali, si rivelano costituite da astrazioni. Ora l'arte non può agire o costruire per mezzo di astrazioni, in quanto essa è, per sua natura, concretezza, individualità.

La stessa filosofia superiore, o metafisica, abbandona molto spesso il procedimento logico, per valersi di quello intuizionale o trascendentale.

Il mondo dell'assoluto, in effetto, non può essere preso nel sillogismo della ragione in quanto questa ha una estensione assai minore di quello.

Il meno non ha mai contenuto il più.

L'arte è conoscenza ed esplorazione dell'individuale. Nessuna scienza può conoscere l'individuo, e nessuna filosofia. Solo l'arte è destinata a questo compito unico. Ora la conoscenza dell'individuo è irrazionale, per tutto ciò che abbiamo detto.

Ma l'età nostra tenta di sgretolare i valori della ragione. La ragione si presenta quasi sempre come insufficiente ad afferrare l'intima essenza delle cose, e l'intimo nucleo vitale del mondo.

Non avremmo oggi un dibattito tanto appassionato tra pensatori e tra artisti-filosofi, se questo non rispondesse a verità.

Si giudica oggi la *ragione* come un mezzo inadeguato *quasi sempre* al raggiungimento del vero. Vi si sostituisce la intuizione e la ispirazione. Si ritiene — e io lo sostengo — che la ispirazione irrazionale possa compiere nel tempo di un istante tanto cammino di verità, quanto non ne può compiere la ragione in un millennio.

Ora, se questo è vero, è vero altresì che il discredito in cui oggi è venuta cadendo la ragione non è illeggittimo.

Ma codesta nuova posizione dello spirito è nata come conseguenza di una volontà nuova: quella di profondarsi nelle regioni dell'invisibile, dell'inesplorabile, dell'irreale apparente, giudicato più reale del presunto tale.

È una tendenza di decadenza? Ci si accontenta del falso e del fittizio? In nessun modo. Ripeto che il presunto *irreale* è giudicato realissimo. Come tra poco dirò, riferendo la parola di un'artista russa, la realtà appartiene appunto al mondo trascendentale.

Un tal approfondimento di codesto mondo significa anche esplorazione di ciò che fino a ieri sembrava l'assurdo.

È vero che, con l'affermare che ognuno è in condizione di raggiungere il vero in fondo all'invisibile, si afferma anche che tutti sono potenzialmente detentori del vero.

Al nostro argomento non interessa penetrare nel cuore di questa questione. Ci interessa piuttosto darne la risoluzione — la quale a me sembra non solo ovvia, ma evidente. Tutti sono potenzialmente detentori del *vero* che non è *l'assoluto*, ma un vero *relativo*. Ci sono tanti veri, di cui noi siamo gli esploratori e i ricercatori. Ognuno di noi rappresenta nel mondo una parte della grande verità che si cela ancora agli occhi dell'uomo. Noi non abbiamo la pretesa degli assolutisti, per cui la verità è una. Noi diciamo che quest'unica verità si fraziona in tanti

frammenti, ognuno dei quali può giungere in possesso dell'uomo. Allorchè tutte queste verità particolari, conquistate per via della ispirazione, saranno giunte in possesso nostro, forse apparirà quella mente di genio che saprà ricostituirne una unità: e questa sarà la verità assoluta che oggi ci sfugge. Tutti gli artisti maggiori dell'epoca nostra, o consapevoli o inconsapevoli, sentono la pressione di questa realtà che io accenno. Tutti i pensatori non riescono, anche negandola, a sfuggire alla sua morsa.

La scenografia contemporanea vuol rappresentare questo slancio verso *l'al di là*, verso il sogno, la bellezza nascosta e sollevare il velo di Maia, il velo delle illusioni. La scenografia non pretende più di rappresentare una realtà empirica, o così detta obbiettiva, ma vuol scendere nel dominio di una realtà superiore e renderne i caratteri, i tratti fondamentali, nel particolare che rappresenta.

* * *

Codesto ritorno al mondo del trascendente, e conseguente realizzazione nelle masse, nei colori, nelle linee, di quel mondo, esige una spiegazione. In altri termini: sarà forse un'opera misteriosa quella dell'artista che per necessità dell'arte stessa intende di rivelare ciò che non è accessibile all'occhio comune? Sarà forse un atto mistico la cui essenza sfugge a chi non è iniziato?

Niente di tutto ciò. La ispirazione la conoscono tutti. Tutti possono dire di averne fatto esperienza, almeno una volta. Ora, nella esplorazione del mondo trascendente, fatta in un momento di ispirazione, l'artista prende contatto anzitutto con l'interiorità della cosa. Penetra in seno alla cosa, dinanzi alla cui porta chiusa son rimasti tutti gli altri uomini. Penetrato così, egli scopre immediatamente *gli assi di distribuzione* della sostanza, della materia, su cui appunto tutta la materia costituente

la cosa si è andata distribuendo, come su un'ossatura si distribuiscono le masse dei muscoli.

Quegli assi io li chiamai, con terminologia presa a prestito dai futuristi, *linee di forza.* Il problema che si presenta all'artista a questo punto è il seguente: le linee di forza hanno una logica a cui obbediscono, o no? In altri termini, esiste una legge che presiede alla loro distribuzione, o esse sono *ex-lege?* A me non incombe il dovere di dimostrare. Dirò solamente che io ho messo in chiara evidenza che le linee di forza sono *ex-lege,* e che obbediscono soltanto a un *principio mnemonico* o a un *principio poietico.*

In ogni caso sorge la domanda: a quale scopo l'artista opererebbe codesto mutamento?

Se scopo dell'arte è una esplorazione dell'intimo essere di una cosa, dovrebbe bastare all'artista questa conoscenza. È ben vero. Ma sarebbe una conoscenza affatto *statica*, senza possibilità di sviluppo, e sopratutto una conoscenza che respingerebbe ogni possibilità di ipotesi.

Se un artista, scoperte le linee di forza di un oggetto, le devia (sempre nella sua fantasia) o le contorce, o le ingrandisce, è logico che la materia che si appoggia su quelle linee deve assumere una distribuzione nuova. Noi diciamo che la cosa si deforma. È naturale, è utile, codesta deformazione?

Che sia naturale è ovvio. Le linee di forza, abbiamo dimostrato, non obbediscono che al principio mnemonico e al principio poietico. Quando l'artista opera una deformazione, trasporta le linee di forza dal campo mnemonico al campo poietico. Ciò avviene anche in natura. Diremo dunque che la deformazione è naturale.

Che sia poi utile, lo si dimostra osservando che, data la possibilità di conoscere tutti gli aspetti possibili della cosa e di afferrare il meccanismo che regola codesta variazione di effetto, non è chi non veda che la conoscenza della cosa, dell'individuale, si arricchisce.

Non solo, ma codesta conoscenza genera forme *sempre vere*, che pur tuttavia non appaiono frequentemente nella realtà empirica. E abbiamo un terzo beneficio che, artisticamente parlando, si risolve nel fatto della *sorpresa*, della *meraviglia*. E sorpresa e meraviglia sono due importanti coefficenti dell'arte.

* * *

La deviazione e l'ingrandimento o rimpicciolimento delle linee di forze, con conseguente mutamento distributivo della materia, genera quelle forme che si chiamano *grottesche*.

Ma tutti vedono che la forma *grottesca*, lungi dal postulare come attributo necessario il riso, la comicità, lo ammette appena e soltanto in alcuni casi, quando cioè è incluso nell'aspetto deviato dalle linee di forza un carattere caricaturale. In tutti gli altri casi abbiamo un *grottesco* lirico o tragico o idilliaco. Sarà lirico, quando io trarrò dalla cosa a linee esagerate una immagine della cosa stessa *essenzializzata*.

Sarà tragico, quando l'elemento risultante dalla deformazione genererà solamente e intensamente al grado massimo pietà mista ad orrore.

Sarà idilliaco, nel caso che la immagine deformata susciti una emozione sostanziale di idillio nel senso greco (*eidolon*, immagine naturale).

Naturalmente io non mi stancherò mai dal ripetere che la parola *grottesco* è malissimo appropriata. Essa richiama subito il significato tradizionale di ridicolo, di caricatura mostruosa. Io le sostituirei piuttosto *essenzialità*.

* * *

L'artista moderno, per ricapitolare il fin qui detto, obbedendo a un istinto della età nostra, mistico, trascendentale, fantasioso, non osserva il mondo dal punto di

vista razionalistico, ma irrazionale; sa e sente che l'irrazionale è a un tempo un metodo di conoscenza (metodo irrazionale o intuizionale) e una plaga sconfinata della realtà (mondo irrazionale, realtà trascendentale); e irrazionalmente tenta di penetrare in questo mondo per renderlo come lo vede. Questo mondo è, appunto perchè trascendentale, affatto diverso dal mondo fenomenico. Quindi l'artista moderno riproduce, copia, la realtà, ma, a differenza dell'artista classico, per lui la realtà è quella assoluta, irrazionale e trascendente, non quella empirica e sensibile.

La realtà trascendente è imperniata sul diagramma delle linee di forza, e l'artista lo ascolta e lo osserva. Ma sapendo la suprema libertà di queste, si propone delle ipotesi sulla cosa, deviandole. La cosa assume aspetti sempre diversi e possibili. Essa li intensifica, e si essenzializza. È ciò che potrebbe essere e non è. L'artista in tal modo muta la faccia alle cose e con esse al mondo, corregge le cose e il mondo, si abbandona a questo sogno, fantasticamente assume l'atteggiamento e la funzione di un Dio.

È così che l'arte contemporanea ha un carattere e un aspetto insolito e irriducibile all'arte tradizionale.

I futuristi (per ricondurre esattamente il nostro discorso al punto da cui siamo partiti) hanno creato un'arte in genere e un'arte scenografica in ispecie, in cui l'irrazionale e la essenzialità sono state intensamente perseguite. Le creazioni scenografiche, di cui abbiamo fatto cenno, sono l'ultima parola detta in linguaggio di linee, di luci, di colori e di masse circa il rinnovamento della scena. Chi mette accanto una scena di Piranesi (sec. XIX) e una scena di Prampolini, di Depero, della Idelson — comprende che lì eravamo nel realismo, qui nel trascendentalismo assoluto. E tutto ciò, si dica tra parentesi, significa anche meglio il valore della nostra conclusione di dianzi, che è assurdo concepire una scena di tipo avan-

guardista con un dramma di tipo tradizionale. La realtà empirica di quest'ultimo non trova alcun punto di convergenza con la realtà assoluta di quella. Ma ciò che ora c'importa non è questo. C'importa comprendere a colpo d'occhio come da un quadro scenico realistico (sec. XIX) si sia giunti a un quadro scenico assolutamente essenziale (grottesco), quale è quello futuristico. Ci debbono essere dei ponti di passaggio. Questi rapidamente possono essere definiti così:

In un primo momento l'arte della scena si cominciò a distaccare dalla tradizione quando ci si accorse che il realismo aveva fatto in arte il suo tempo. Effettivamente il primo moto di indipendenza fu segnato dai Russi. Essi furono sempre, in tutte le loro manifestazioni estetiche, ostili per natura al realismo. Quel senso di folklorismo che domina molta letteratura e arte plastica o del colore in Russia, si riverbera nella scena. Il bizantinismo, che è stato un segno indelebile di tutti gli artisti maggiori russi, da Gogol a Dostoiewski, si manifesta ancor esso, in certe stilizzazioni e in certi sfarzi di colori, composti a costituir quasi una melodia cromatica sulla scena. La inclinazione verso il sogno, l'irreale, l'assoluto, che è stata una caratteristica dei russi dal principio della loro storia ad oggi, informa tutta la nuova arte scenografica che si de-europeizza, cioè torna russa per eccellenza. Codesto complesso di elementi insueti fu grossolanamente detto l'idealismo della scena russa. I primi *balletti* furono quelli che apparvero in Europa e fecero conoscere all'occidente, imbevuto di naturalismo, che l'arte scenografica aveva territori sconfinati da tentare.

Questo è il primo momento che, per noi occidentali, essendo passato quasi nascosto, potremmo chiamare pre-rivoluzionario.

Il secondo momento è segnato dalla Francia. In Francia, da Antoine a Lugné-Pöe, si prende conoscenza

per un verso dell'innovazione russa, e per l'altro si sente l'esaurimento del realismo-naturalismo. Abbiamo il primo vero crepuscolo della scenografia nuova in occidente. In sostanza, i francesi tendono a *esprimere in forma* impressionistica l'essenzialità del dramma, nella figurazione scenica. Il dramma ha una sua anima intima che il maestro creatore della scena deve saper esprimere e realizzare, traducendola in colore, luce, linea e massa. E l'impressionismo francese si accontenta di riprodurre il mondo empirico più per ciò che desta in noi una impressione che per ciò che esso rappresenta, quindi una prima tendenza a manifestar delle cose un lato non realistico, ma empiricamente e realisticamente deformato. La scenografia in Francia strinse il primo grande patto con la drammaturgia, in quanto si propose di mettersi seriamente, artisticamente, fedelmente, a servigio della poesia in modo da collaborare con questa a un'opera complessa, in cui i diritti dell'arte fossero salvaguardati. Codesta scenografia impressionistica ebbe il merito duplice, di finirla con l'esattezza naturalistica e di semplificare quanto più fosse possibile la congerie e la suppellettile scenica. L'uso delle luci e dei colori ebbe un valore psicologico piuttosto che un valore trascendentale.

Un terzo momento è quello che è segnato dalla operosità di Gordon Craig. Il canone della semplificazione trova la sua giustificazione non più nell'empirico, ma nell'assoluto. La realtà, dice Gordon Craig, è nello *spirito* del dramma, non nella vicenda, che è una esteriorità. Codesta realtà è suscettibile di *stilizzazione*. Ogni stilizzazione esclude il realismo. Impossibile conciliare l'una e l'altro. Il maestro che crea la scena deve realizzare in essa una poesia sintetica, la quale si sprigiona dalla essenza della realtà ulteriore drammatica. I colori, di cui egli si vale, le luci, gli scorci, tutto deve cooperare e dare del dramma una astrazione sublimata che lo concentri in pochi tratti essenziali.

Gordon Craig ha del dramma una idea nobilissima. Per lui non sono drammi tutte le produzioni che rappresentano naturalisticamente la realtà. Il vero dramma è concentrato nell'ideale. Il dramma greco, ad esempio, era tale. S'intende che in una *pièce* di codesta natura egli non ammetta la mimica realistica delle passioni da parte dell'attore. L'attore, dice il Craig, portando sul palcoscenico la realtà quotidiana coi tratti della sua fisonomia che vuole esprimere le passioni del dramma realisticamente, uccide la idealità del dramma. Ora, siccome non è possibile che esista un attore, il quale sia così superumano da abbandonare la sua natura contingente per acquisirne una trascendentale, così Craig immagina che, in un tempo più o meno remoto, l'attore sarà sostituito dalla « marionetta attore », vale a dire da un congegno perfetto — specie di idolo — dai tratti idealizzati, il quale non sia uomo, ma nelle apparenze più che uomo.

Con questa idea della « marionetta attore » si apre un dissidio fra scenografia e dramma. Mentre da una parte v'è tutta una corrente della scenografia che tende ad aderire più che sia possibile al dramma sì da renderlo nella sua forma più perfetta, dall'altra si apre una soluzione di continuità, in quanto un'altra corrente scenografica tende a sovrastare e a superare il dramma. Craig sentenzia infatti che « l'arte della scena », l'arte scenografica, un giorno diverrà indipendente e farà a sè. Le idee di Craig segnano dunque sia la perfezione di quella scenografia che vuole aderire intimamente al dramma, sia il punto di partenza del dissidio a cui ho accennato.

Un quarto momento dello sviluppo scenografico contemporaneo è segnato dalla attività dei tedeschi, tra i quali predomina Max Reinhardt. Fra il Craig e il Reinhardt corre questo divario, che il primo, come s'è visto, tenta la separazione fra scena e dramma, il secondo è fedele alla concezione che la scena non può fare a meno del dramma. La semplificazione-stilizzazione di Craig

giunge fino a un certo punto a sedurre la genialità di Reinhardt. Egli è bensì un sintetico, ma non uno stilizzatore. Trae la essenza dal dramma e la realizza sulla scena, ma non pretende di darne in poche linee la significazione. Egli sta talora per il fasto. Mentre Craig riduce spesso tutto a poche linee che egli attua a mezzo di tendaggi, Reinhardt si vale poco delle tende. Magari complica. E, poichè egli sorge nel paese proprio delle macchine — la Germania ha meccanicizzato fino alla perfezione ogni cosa — così il suo tratto caratteristico è quello delle macchine sceniche, che in pochi attimi e con una precisione mirabile generano la sorpresa e la meraviglia. La sua creazione più feconda di risultati è il palcoscenico girante, che permette di presentare, senza intervallo notevole, una successione indefinita di scene al prospetto dello spettatore. Reinhardt inoltre, con sapienti anacronismi, fonde epoche storiche diverse nel costume dei personaggi, imprimendo così, con tratti caratteristici, a ognuno di essi un carattere suggestivo. Il suo Macbeth, per esempio, veste in modo da sembrare a un tempo un re barbaro e un cavaliere elisabettiano. L'uso delle luci fu perfezionato da Reinhardt, sempre alla stregua dello sviluppo drammatico. Noi possiamo dire che, a differenza di Craig, Reinhardt, e con lui tutti i tedeschi, si sono mantenuti sempre lungo la corrente che vuole sposare la identità della scena e del dramma. Ciò che ci colpisce nella scenografia tedesca è, come ripeto, l'uso di macchinari sapienti. Siamo, è già stato detto, in quella Germania creatrice di congegni che sono noti al mondo. Dal carattere della scenografia russa (stilizzazione, bizantinismo) a quello della tedesca (macchinismo), la nostra indagine ci ha portato a constatare che in ogni nazione predomina un carattere etnico.

Fa parte a sè Adolfo Appia, che, fra gli scenografi nuovi, ha dei principi suoi personali. Egli si preoccupa essenzialmente dell'attore. In ciò sta contro Craig. L'at-

tore è bensì *una macchia di colore e un corpo solido* che deve intonarsi col resto della scena, ma ha una parte predominante nella concezione scenografica di questo maestro. Affinchè ciò avvenga, è necessaria la intonazione fra scena e elemento umano. Ora questo è un corpo verticale tridimensionale in movimento. Occorrerà anzitutto che risulti fra corpi verticali e che metta in gioco tutte le possibilità estetiche del movimento. Ciò avviene a mezzo della invenzione di Appia dei gradini. La scena è costruita in modo che essa rappresenti, in una semplificazione assoluta, delle gradinate, sapientemente disposte, le quali, essendo verticali, armonizzano con la verticalità dell'attore, e permettano a questo lo snodamento dei suoi movimenti più graziosi.

Frattanto in Russia, specie per opera della Gonciarova e di Meyerhold, si veniva perfezionando quella forma di scena a cui abbiamo accennato a principio. Una scena in cui il senso poetico della vita, la colorazione di tipo bizantino, la diffusione delle luci suggestive, l'empito dei particolari, conferiscono un valore di sogno, una soddisfazione del bisogno umano di trascendere oltre il limite della realtà. La tendenza rappresentata dalla Gonciarova è precisamente tale. E contrasta con quella di Meyerhold che invece afferma la semplificazione. Senonchè, pur rimanendo sempre nel medesimo programma ideale, il teatro russo ha compiuto una evoluzione straordinariamente complessa. Ciò sarà constatato nell'analisi particolare che noi gli dedichiamo in seguito. Per ora ci basti mettere in rilievo che essa termina oggi con le realizzazioni di Tairof e della sua scuola, in cui si distingue per talento creativo Vera Idelson.

Dalla Gonciarova a Tairof e alla Idelson, è un progressivo muovere verso quel concetto fondamentale del Craig che la scena deve essere stilizzazione.

Ciò non le toglie però i suoi caratteri essenziali. E d'altronde la scenografia che sorge per opera sopra-

tutto di Tairof ha un carattere avanguardistico e futuristico. Il dinamismo è uno dei suoi tratti. L'uso degli elementi geometrici verticali, un altro. Quello dei paraventi, un terzo. Noto finalmente l'orchestra dinamica delle luci.

Il futurismo ha mosso dalle sue scoperte compiute nel campo delle arti plastiche e del colore e ha applicato i suoi principi estetici alla scenografia. Ciò si deve soprattutto all'Italia. Ma il futurismo, come abbiamo visto, è giunto a proposizioni assolute circa la necessità della scissione fra dramma e scena, massime là dove ammette la possibilità di rendere affatto autonoma la scena e di abolire il dramma, o se non altro l'attore. La scenografia in tal modo diverrebbe addirittura un'arte a sè, non un'orchestra necessaria al commento drammatico. Il futurismo, la cui poesia delle macchine è notoria, ha realizzato inoltre un uso stupendo del macchinario teatrale. Infine, poichè il dinamismo è un suo canone estetico, ha dato, con magnifici effetti, la scena contemporaneamente al moto. Con la scenografia futurista siamo all'ultima parola che quest'arte ha potuto dire. Il bisogno di trascendenza, il rifugiarsi in quell'al di là irrazionale che è una delle nostre tendenze più impellenti, il ricreare la realtà secondo le linee di forze intuite delle cose, hanno avuto la loro realizzazione piena. Fra il teatro greco, romano, medievale, e il teatro contemporaneo si stringe pertanto un rapporto di continuità che è impossibile non ammettere, solo che si studi il processo della scenografia. Il teatro del Sei, Sette, Ottocento, col suo realismo sia poetico sia scenografico, rappresenta una parentesi razionalistica.

Codesta nuova scenografia, dunque, per quanto lo si tenti, non riuscirà mai a cooperare con un dramma il cui naturalismo e il cui retorismo siano di impronte realistiche. Fanno male pertanto alcuni scenografi che presumono il connubio impossibile. Ma, se questo salta agli

occhi omai di tutti per la sua evidenza, non tutti si sono prospettati un altro problema pure importantissimo: la scenografia di avanguardia, e massime quella futurista, potrà applicarsi a tutti i drammi anche trascendenti? C'è una corrente mediana della scenografia futurista che ci rivela senz'altro questa possibilità. Ma c'è una corrente estremista che sta a dimostrarci il contrario. Quei maestri di scena futuristi, che intendono di togliere o il palcoscenico o l'attore, naturalmente affermano essi stessi che il fatto scenico deve essere indipendente, nel modo più assoluto, dal fatto drammatico. Gli altri, al contrario, si studiano di fondere i due fatti in una unità estetica indissolubile.

È prossima la rappresentazione di un nuovo lavoro del poeta futurista Ruggero Vasari al Dramatisches Theater di Berlino: *L'Angoscia delle macchine*. La Idelson ne ha realizzate le singole scene. Da codesto lavoro noi possiamo comprendere quale sia la tendenza della corrente centrista del futurismo poetico-drammatico e scenografico. E possiamo renderci conto come l'arte della scena e l'arte del poeta collimino su una unica linea di movimento. E perciò ne parleremo di proposito.

* * *

L'Angoscia delle macchine è un grande sforzo italiano di liberazione dal romanticismo. È opera che sembra concepita da qualcuno che vivrà in un'età lontana dalla nostra, nell'avvenire, dove la tecnica è addirittura rivoluzionata, la espressione lirica affatto rinnovata da un ingegno veramente creatore. Gli artificï, di cui anche poeti provetti sono soliti valersi, vi si cercherebbero invano.

« Forze umane armate d'orgoglio — scrive Vittorio Orazi, riassumendone la trama — protese oltre il bene e il male in una violenta aspirazione di autosuperamento che, costrutto fuori della loro interna realtà un io su-

periore, tentano di attingerne i fastigi, sino a che, persuasi dagli eventi della inanità della lotta, della irrealità del loro idolo, della impotenza delle loro facoltà, cadono vinte, uccise dalla loro stessa chimera... Nell'attuare il suo imperativo spirituale (che non è più il « raggiungi te stesso » di Ibsen, ma il « supera te stesso ») l'uomo cade e cade anche il suo sogno che appare una magnifica irrealità: così sul sangue delle vittime non si rispecchia se non l'indeciso profilo di una inconsistente nube ».

Ecco la trama del dramma: in una cabina radiotelegrafica, in un mondo fuori del tempo e della realtà, si segnala l'arrivo di una flotta di aeronavi. Essa conduce le Donne. Esiliate dal paese dei nuovi uomini meccanizzati (che per poter dominare le hanno relegate in un altro pianeta), esse mandano un'ambasciatrice (Lipa) che è sdegnosamente respinta. Nessun patto più fra la nuova razza e la donna che umilia la virilità eroica. Ma l'ambasciatrice è tenuta in ostaggio. Tonchir, il superuomo creatore del nuovo cosmo meccanico, è da lei tentato; torni egli alla normalità della vita, da superuomo si rifaccia uomo; la realtà non si combatte così impunemente, l'istinto della vita non si soffoca senza grave danno. Tonchir relutta. Ma quando la donna è stata allontanata, tre ombre, proiezioni di tre bambole, gli appaiono e gli parlano, le sue tre anime: il sogno, la vita, il desiderio di annullamento. E Tonchir è trascinato nella loro raffica invincibile. Ora, contro la sua debolezza insorgono due suoi compagni, Bacal e Singar, che meditano di ucciderlo. Non sono capaci. Anche la donna non è capace di ucciderlo e non vuole. Ella lo ama. Ucciderebbe piuttosto sè stessa. Ma Tonchir è consapevole della sua sconfitta. E, invece di attendere da altri il compimento del suo destino, preferisce darsi la morte — e darla ai suoi macchinismi — con le sue stesse mani. Muore e tutto il mondo di automi, da lui creato, crolla irremissibilmente nella rovina e nel nulla. Piangono su tanta rovina le

macchine. E il grido lungo delle sirene si diffonde nello spazio.

« *Armonia* — nota ancora l'Orazi — questa è la significazione ultima ed essenziale sulla quale, con piena conseguenza alle concezioni estetiche del futurismo, si conchiude la sintesi tragica dell'*Angoscia delle macchine*. Il problema centrale di essa è qui. Tonchir, il superuomo creatore di questo meraviglioso regno, sovrano assoluto degli uomini e dominatore della materia, che ha vinto sentimentalmente, sessualmente e prammaticamente l'altro polo dell'umanità, la donna, sente, all'apogeo della sua potenza, tutta la inutilità del suo sforzo poderoso, sente che la vittoria è un tarlo che rode il cervello e lo eccita senza posa a perseguire nuove chimere. Inutilità e vanità, aggravate dal conflitto col sesso femminile che permane ed è insanabile, e che, per di più, col gioco di mille suggestioni, fa sentire al superuomo il contrasto angoscioso fra la sua anima meccanizzata e l'anima umana. Tonchir vive fino allo spasimo questo contrasto, tenta di rientrare nell'umanità, ma questo ritorno è impossibile... Uccisa la sua fede, in sè e nel suo compito, privo della possibilità di poter riprendere la sua statura umana, l'eroe cade preda del Destino ».

Il meccanismo esteriorizzato nelle macchine, qui non è vana pompa; è materia viva del dramma. Il futurismo delle macchine ha trovato dopo Marinetti il suo vero poeta, che ha dato vita, corpo, sangue ai congegni sonori e rombanti. La scena pertanto si presenta con quella suggestione in cui *l'oggetto, la cosa*, si umanizzano e assumono un aspetto, personificato, di unità.

Nella impalcatura dei drammi di Vasari si snodano i problemi più vasti delle metafisica, espressi in forme sensibili e plastiche. Cito ad esempio i *Tre Razzi Rossi*. Sono tre tragedie sintetiche che attingono nella elementare semplicità la regione cosmogonica. La tragicità che si sprigiona da tutti i drammi non è voluta ma inte-

riore, necessaria. Quando si giunge all'epilogo, si giunge non a una chiusura cerebralistica, ma a un atto fatale, a un gesto drammatico che ha valore di destino. Il processo tragico non è aderente alla contingenza, il che significherebbe concezione realistica; ma trascendente. Esso fa tutt'uno con l'assoluto. Leggasi ad esempio *Sentimento*, o *Anarchie*, o *Femmine*. Si constaterà una sobrietà quasi religiosa, una espressione stilizzata che è l'immagine riflessa nitidamente nella parola dal travaglio interiore, una consapevolezza e una coscienza di costruttore, che vede oltre la trama fenomenica e tenta di inserire il mondo dell'*accidens* nel mondo del perfetto, del necessario, dell'immanente.

La scenografia di una sì fatta drammaturgia non può che rendersi consenziente ai voleri del poeta, che interpretarli e tradurli in forme aderentissime al dramma.

Vera Idelson, nella realizzazione dell'*Angoscia delle macchine*, ha dimostrato quanto l'arte della scena possa fondersi con la poesia di un dramma di idee e di deformazione e divenir tutt'uno con esso.

Come tutti gli allestitori scenici, la Idelson ha delle sue idee personali sul teatro. Il teatro è, ella sostiene, « la essenzialità della vita umana ». Naturalmente non in significato realistico, ma in significato trascendente. L'*uomo*, per l'artista moderno, non può essere la empiria, ma il profondo strato spirituale delle cose. « Tutto il pensabile è umano ». Frase ricca di un senso recondito che giunge a corrispondere esattamente con una verità superiore: il teatro è la sintesi della vita in tutti i suoi aspetti attraverso il prisma *deformante* dell'arte. L'arte mostra il vero aspetto, l'immodificabile, l'aspetto interiore, la essenza della apparenza.

« La vita si muove sempre, corre, spaventosamente. Essa è composta di tanti frammenti diversi come sono i vetri colorati di un caleidoscopio, i quali muovendosi, girando, interferendosi, formano diverse figure e arabeschi ».

Raccoglierli e costruire di loro un insieme sintetico che dia la visione superiore della vita, è il compito dell'arte. Diversi sono questi frammenti colorati, e diversi i momenti dinamici nella vita. Fissarli, e mostrare sotto la loro apparenza la « essenza inamovibile » delle cose: ecco il teatro.

Dramma, tragedia, commedia, grottesco, ballo, pantomima? Tutto si confonde e si unifica, sovrappone i suoi lembi di apparente diversità, come, appunto, i frammenti caleidoscopici.

« Ignoriamo la verità. Essa appare sotto tutti gli aspetti, vestita delle vesti più varie ». Tutti gli aspetti possibili, tutta la gamma dell'umano, tutte le forme della vita, le più bizzarre e le più astruse, le più brutte e le più belle, costituiscono questo mare senza fondo.

Gli è perciò che nel teatro tutto è bello; tutto è al di sopra del bene e del male; tutto è vita.

Come la vita, il teatro è « la eterna arlecchinata tragi-comica dell'umanità ». È vero, che in quanto *arlecchinata* noi richiediamo alla vita come al teatro il divertimento. Ma, essendo anche tragedia, vogliamo da essa, secondo la realtà scoperta anticamente nella essenza del tragico, la rappresentazione dell'eterno aspetto della umanità ideale, manifestata sotto qualunque possibile forma, onde ridere e piangere a un tempo. La Idelson fa suo l'insegnamento di Tairof. « La vera azione teatrale oscilla fra i due poli, il mistero e l'arlecchinata ».

Ecco perchè, come è facile intuire, la verità teatrale, la sua realtà essenziale, non ha niente a vedere con la verità e la realtà della vita quotidiana. Si tratta di una vita superiore, che ha leggi implacabili, e che si giustapongono sulle leggi dell'armonia che governano l'opera d'arte.

Come su tutto il teatro in genere, così sul teatro moderno la Idelson dà dei giudizii che noi riferiamo, perchè rivelano uno stato d'animo e una concezione diremo così

collettiva, dominante oggi in Russia, e meglio mostrano il caratteristico della sua estetica.

« Il teatro moderno è la espressione dell'anima moderna, della nostra vita dinamica, implacabile, folle, pazzesca, tragica ». Più tragica di qualunque forma di vita che la storia ricordi. Il fondo della nostra anima è il disorientamento. Ed è questo che ci conduce al piacere spasmodico, alla conquista cieca del mondo, alla ebrezza. Noi non abbiamo quasi più tempo di pensare. Cerchiamo di meccanizzare tutto per guadagnare tempo, per giungere i primi. Siamo presi in un ingranaggio che ci trascina con una velocità incalcolabile. Non possiamo abbandonarci, perchè saremmo schiacciati, triturati, sotto i piedi di quelli che corrono dietro di noi.

È una attrazione magica. C'è qualcosa che ci attira in questo vortice. Anche se risiediamo in paesi dove la vita appare statica, la febbre ci vince; non possiamo rimanerci a lungo. La grande città ci attira, forse perchè nella solitudine e nella quiete siamo costretti a guardare più profondamente nella nostra anima multiforme e vedere in essa l'abisso della complessità.

Per dimenticare, per non pensare a questa tortura, ci lanciano nel vortice meccanico della grande città e ci lasciamo divorare dalla velocità della vita che è concorde e all'unisono con la nostra follia e la nostra irrequietudine.

In ogni modo, la Idelson segue le idee teoriche di Tairof, che ella riconosce quale suo maestro: idee che sono il suo punto di partenza per la realizzazione di cui ci occupiamo.

Senonchè, alle costruzioni massicce di Tairof, che ella giudica difficilmente trasportabili, nella scenografia della Idelson viene sostituito, quale principio di economia costruttiva, l'impiego dei paraventi. In sostanza è il vecchio principio dei *paraventi* della Commedia dell'Arte, ma impiegato in un modo affatto moderno. In

tal modo, scenograficamente, nell'*Angoscia delle macchine*, ella ha creato un'atmosfera scenica, densa, tragica, moderna, adatta a questo conflitto della umanità con la « Macchina-vampiro ».

Nel primo atto ha realizzato il regno freddo e spaventoso della macchina, del mondo meccanizzato, tagliente, di un freddo sovrumano, metallico, donde è esclusa ogni umanità. Ha costruito con forme semi-astratte, geometriche, concentriche, precise, la scena, di cui il tono dominante è il grigio-ferro e il rosso incandescente dei metalli in fusione.

La scenodinamica è irreale nel suo surrealismo.

Nel secondo atto (il laboratorio misterioso di Tonchir), tutta la costruzione è basata appunto sui paraventi, i quali vengono a formare sulla scena ambienti diversi e sintetici. Da una parte il laboratorio con le macchine messe in funzione dall'elettricità e una serie di tubi di vetro, pieni di liquido colorato e attraversato da scintille elettriche. In mezzo un gran paravento oscuro, che offre all'insieme il senso della intimità umana. Le luci accompagnano la divisione costruttiva.

Anche nel terzo atto predomina il paravento. Questo terzo atto è basato sul contrasto dei piani obliqui, orizzontali e verticali. Domina una gran macchina elettrica, che è quella ove si raccoglie il pensiero degli uomini che hanno rinunciato alla loro umanità. Intorno uno spazio impreciso che va all'infinito, e nel quale si svolge la tragica pantomima degli uomini meccanici. La distruzione finale è già potenzialmente contenuta nella nervosità dei piani obliqui pronti a cadere da un momento all'altro e a seppellir tutto. Anche in questo atto predomina il tono grigio. Fine intuito della artista della scena, in quanto con codesto tono intende di simboleggiare il meccanicismo della nostra vita moderna, l'acciaio della macchina che la signoreggia. In quanto al costume, la Idelson lo concepisce come « l'anima esteriorizzata del personaggio ».

I *condannati alle macchine* si muovono come mario-nette meccaniche. Ogni costume prende una forma di macchina più o meno reale come base di costruzione. Ma il tutto è sostanzialmente un'astrazione. Come in Tairof, così nella Idelson il concreto si scioglie in codeste forme ampiamente símboliche e sintetiche.

Fra i personaggi v'è un tal Bogo e un Uomo destinato a vigilare la sua macchina nell'interno di una cabina. Dal poeta sono concepiti come esseri tra l'uomo e la marionetta, tra l'uomo e la macchina. La Idelson aggiunge, alla nota predominante del meccanicismo, in codesti due individui, quella umana. I costumi invece dei *condannati alle macchine* sono di metallo e cartone duro, colorato, di cuoio e rigidi.

Il materiale *stoffa*, che già è umano, appare nei costumi di Bogo e dell'Uomo della cabina per facilitare i movimenti e per permettere al corpo umano di valutarsi.

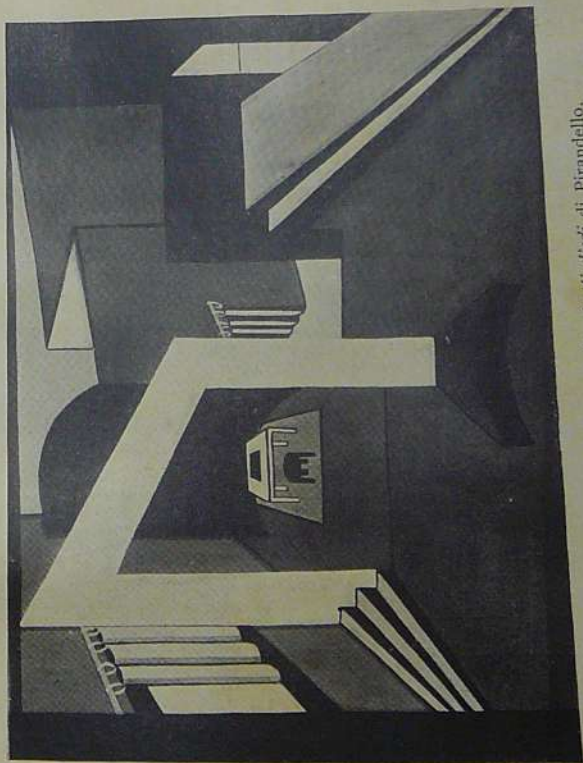
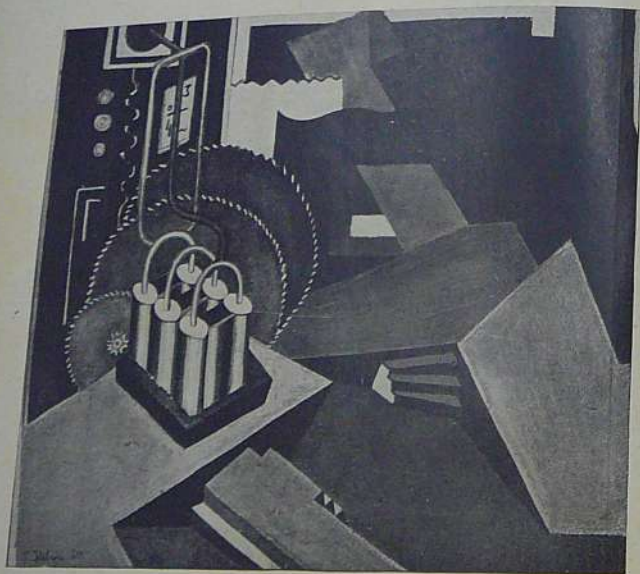
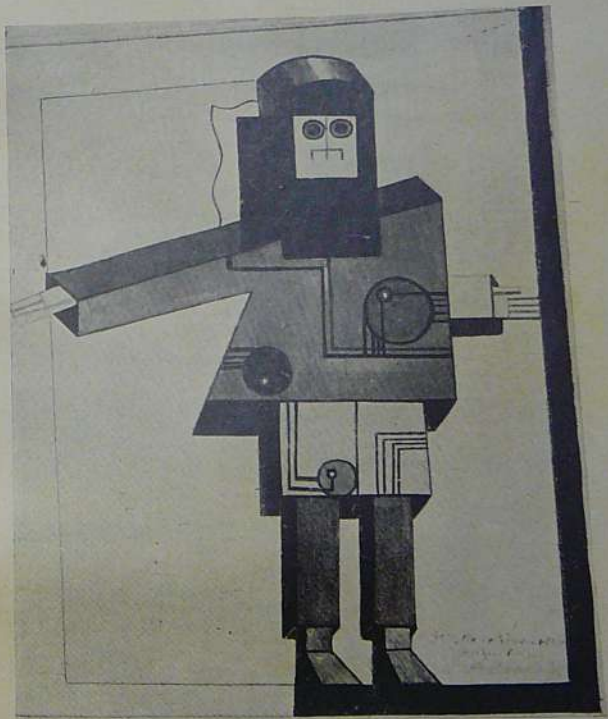
Bogo è « l'uomo-telegrafo » che unisce i tre despoti al mondo meccanico e meccanizzato. « L'Uomo della cabina — anima umana che soffre nella sua prigione meccanica » — porta sopra i vestiti umani, con una goffagine tragica, la gabbia di metallo.

Altri personaggi, come Bacal e Singar, i quali hanno scelto volontariamente di meccanizzarsi, e rappresentano l'azione, vestono dei costumi che ricordano in certo modo quelli dello *sport* moderno e dei guerrieri, dove appunto c'è una nota meccanicistica sul fondo umano.

Tonchir, invece, che è il pensiero creatore, il pensiero umano ignudo, naturalmente si riflette in forma simbolica sulla scena come un individuo, la cui persona non esiste quasi più: asceta moderno, pensatore esangue, torturato dalla sua anima umana, fu rivestito dalla Idelson di un pigiama meccanizzato. Intuizione geniale che concorda perfettamente coi momenti in cui egli appare sulla scena, vale a dire in quelli in cui traspira dal dramma la

intimità e si scioglie il rapporto tra l'individuo e le macchine.

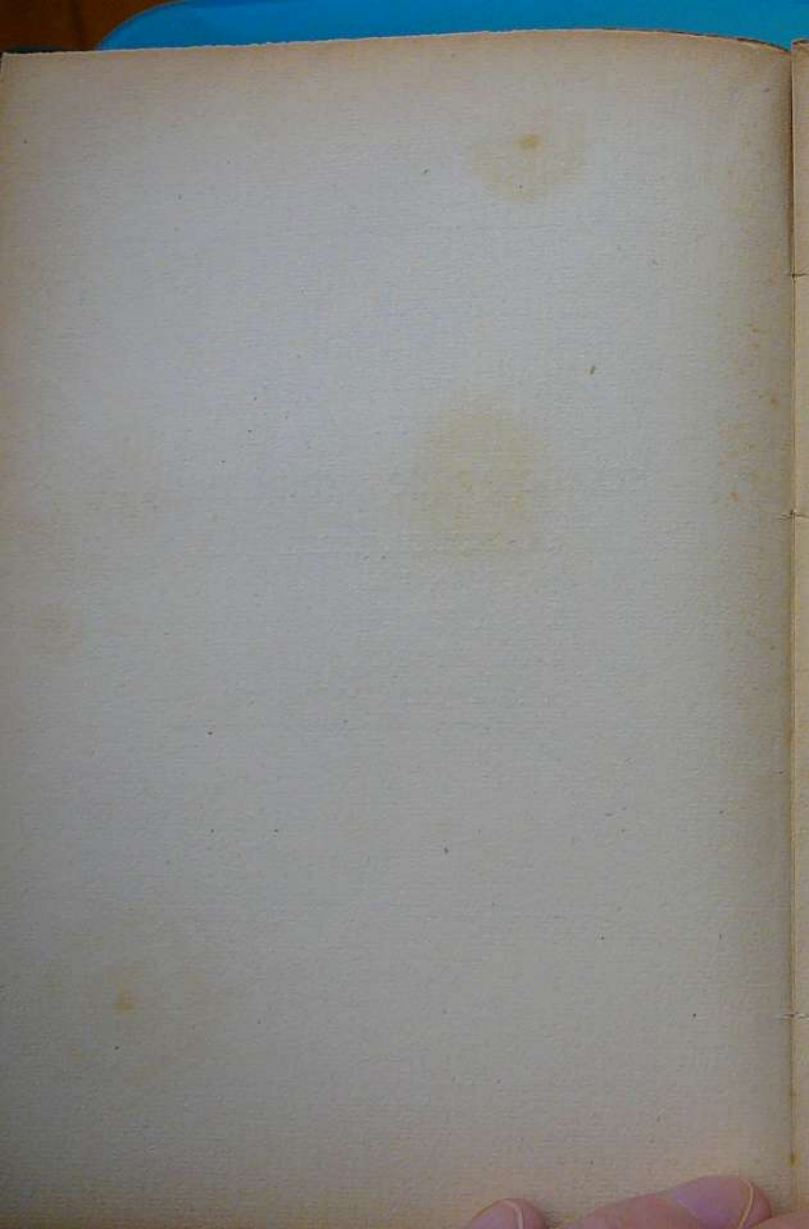
Lipa, al contrario, la umanità, la femminilità squisita, è sottolineata dal suo costume che la rivela appartenente a un mondo di realtà e di carne vibrante.

Così la Idelson ha manifestato in questi ultimissimi tempi una personalità che, non solo è indice del suo talento, ma rivela la continuità della tradizione artistica scenografica russa, ove si cominciò con innovazioni che ebbero un carattere di semplificazione e di gioco coloristico di luci e si termina in questi ultimi anni con manifestazioni che hanno uno spiccato carattere futurista; ma di un futurismo che tiene conto delle esigenze pratiche della scena.

Vera Idelson: Scena per *La vita che ti diedi* di Pirandello.

VERA IDELSON: Scena del 3º tempo de *L'Angoscia delle Macchine* di Vasari.

VERA IDELSON: Costume per *L'Angoscia delle Macchine* di Vasari.

Vera Idelson: Costumi per *L'Angoscia delle Macchine* di Vasari

III.

SCENOGRAFIA CONTEMPORANEA

1. LA FRANCIA FINO AL 1912.
2. GORDON CRAIG.
3. LA RUSSIA.
4. LA GERMANIA.
5. LA FRANCIA DOPO IL 1912.

1. - La Francia fino al 1912.

Quattro sono le correnti maggiori che segue la scenografia contemporanea.

Una, capitanata dal Craig e dall'Appia, tende a una semplificazione della scena, a una stilizzazione, secondo il motivo interiore che anima il dramma (Craig) o secondo una realtà di linee, che all'ondulazione sostituiscono gli angoli e la direzione ascensionale (*scale, gradini* di Appia).

Tanto il Craig quanto l'Appia non si possono ritenere che due teorici idealisti, i quali intendono a una riforma radicale della scena. L'uno (Craig) ha di mira la architettura e la scultura preellenica o orientale, di modo che conferisce alla sua scena sempre un carattere lontanamente esotico. Egli è convinto che la scena possa e debba riflettere l'anima dei personaggi e pertanto la pensa come una esteriorizzazione di quest'ultima. Ammette che l'attore debba stilizzare la sua persona e la sua fisonomia e viene a negare il giòco delle espressioni (marionettizzazione).

L'altro sta per la musicalità delle forme e delle linee: concetto che per esser compreso ha bisogno, come vedremo, di una lunga spiegazione.

Una seconda corrente è rappresentata dai Russi. I Russi non intendono la innovazione secondo i principî dell'Appia e del Craig. Essi sono per la semplicità, ma non per la nudità, o per il sintetismo, ma non rifuggono anche dallo sfarzo e dalla ricchezza di particolari e di colori.

Sono essi che hanno dato il tono alla scenografia francese e più tardi a quella dei tedeschi. Fra questi ultimi bisogna ricordare in primo posto, Reinhardt, il quale è un indipendente.

Se dovessimo definire questa seconda corrente (russi) con dei nomi, diremmo che essa è rappresentata dal Meyerhold e dal Tairof.

Una terza corrente è rappresentata dall'eclettismo francese.

Una quarta è rappresentata dagli Italiani (Prampolini, Ricciardi, Bragaglia e i futuristi in genere).

Senonchè, dato che noi dobbiamo studiare, sistematicamente, per ragioni di chiarezza, il progresso della scenografia contemporanea, così siamo costretti a cominciare dai francesi.

In ogni caso non dimentichiamo e teniamo sempre ben fermo il fatto che in tutti i tentativi e in tutte le realizzazioni scenografiche di oggi, prevalgono assolutamente quelle russe e quelle tedesche.

Lo sviluppo della scenografia contemporanea comincia dunque a manifestarsi nel 1888 in Francia. È dalla Francia che hanno inizio i numerosi tentativi ai quali abbiamo assistito da un ventennio a questa parte. Dalla Francia che è partito in Occidente il primo appello a una rinnovazione del teatro inteso come arte rappresentativa e non banale finzione di mestieranti.

L'operosità dei grandi maestri della scenografia contemporanea, fatta eccezione dei Russi, è posteriore al primo risveglio della scenografia francese. Solo nel 1896 Gordon Craig comincia quella serie di pubblicazioni che dovevano segnalarlo a tutto il mondo artistico come uno dei più potenti ed originali teorici, uno dei maggiori, se non il maggiore, fondatore dell'arte della messa in scena. Appena col 1900 la Germania intraprese la sua nuova e gloriosa fatica. Le grandi realizzazioni, pur così diversamente ispirate, di Giorgio Fuchs, di Adolfo Appia,

di Fritz Erler, di Oscar Graf, di Max Reinhardt, sono tutte consecutive al 1900; e riflettono non trascurabilmente i principî messi in luce prima dai Francesi, poi da Gordon Craig, quantunque trasfigurati, altrimenti adattati allo spirito nazionale, a una concezione d'arte diversa. E bisogna attendere il 1910 per avere i primi saggi di Stanislavski, di Meyerhold, di Dantcenko, vale a dire dei tre maggiori rappresentanti del *Teatro d'Arte* di Mosca.

Lo sviluppo della scenografia, che in queste pagine ci proponiamo di riassumere, vuol dunque che si segua un ordine di trattazione preciso; vale a dire: i primi tentativi in Francia; le teorie di Gordon Craig; il rinnovamento in Germania; il rinnovamento in Russia; le ultime manifestazioni realizzate in Francia, dal 1912 al 1925.

* * *

Occorre risalire al 1887 se si vuol comprendere il motivo profondo che determinò il primo apparire di una idea nuova e veramente feconda nel campo della scenografia; la espressione veramente iniziale della scenografia, che — per distinguerla da quella tradizionale — chiamiamo contemporanea. Siamo in Francia.

Col 1887 s'inizia, difatti, una lotta aperta per il trionfo del realismo e della verità in teatro: lotta guidata, sostenuta e rinvigorita dall'autorità e dalla fede di Antoine. Antoine intraprese al *Théâtre libre* questo combattimento accanito, intendendo che la scena dovesse rappresentare la verità, dar la illusione completa assoluta del luogo e dell'ambiente che essa finge, sia nell'apparato scenico, sia nei costumi dei personaggi, sia nel loro movimento, nel loro gesto, nella loro parola. Un impulso, ormai tardo, del realismo e dello sperimentalismo veniva a coincidere coi bisogni di rinnovamento del teatro. Quel che lo Zola faceva nel romanzo, era giusto e necessario che il maestro di scena facesse sul palcoscenico. « L'arte non ha altra funzione che quella di

riprodurre il reale, perchè dal reale così sintetizzato il lettore o lo spettatore trae una verità d'ordine scientifico ». Antoine, fedele a questo errore, chiamò presso di sè scenografi e pittori, i quali continuavano supinamente (non ostante la loro pretesa naturalistica) la vecchia e la falsa tradizione. Ciò significò sovraccarico di ornamenti pretenziosi e inutili, che nulla conferiscono alla suggestione che deve esercitare la scena; accumulo di dettagli superflui, piccoli particolari senza valore. L'eccesso del realismo giunse a tale che nel 1888, per la inaugurazione della nuova stagione nella Sala dei *Menu plaisirs* all'*Oeuvre*, Antoine fece porre sulla scena, dipinta appositamente per *Les Bouchers* di Fernand Ieres, dei quarti di bue vero, sanguinanti, quasi a conferire un *maximum* di illusioni agli spettatori. I quali corrisposero alla cura in verità eccessiva dell'Antoine, con urli e risa, che furono non l'ultima delle cagioni per cui il teatro realistico cominciò a declinare.

Senonchè, non ostante tutto ciò, gli sforzi di Antoine non vanno misconosciuti. Alla scena stupidamente romantica (romantica nel senso della decorazione), egli volle sostituire la scena della realtà. Ciò significava una definitiva rottura coi vecchi sistemi, i quali avevano offeso sino allora la decorazione. Significava essersi messo per una strada, sia pur falsa, ma nuova. Non appena gli scenografi e i maestri di scena si accorgeranno che esiste tutta un'arte che va da Manet a Monet, la vecchia tradizione sarà definitivamente superata.

Difatti, è del 1888 stesso la *Marche à l'Etoile* di Henri Rivière. Dell'anno dopo, *Sainte Geneviève*, *Hero et Léandre* dello stesso Rivière. Il quale, indipendentemente da un nutrito moto di reazione al teatro di Antoine, che or ora segnalerò, rappresentò questi suoi tre poemi al *Chat Noir*, applicando una sua geniale teoria: l'uso di fondi panoramici mobili, e di una illuminazione razionalmente digradante e diversa a seconda dei diversi piani della scena.

Fu un successo. Dal quale il Rivière prese fede per iscenare altri quattro lavori, subordinandoli ai medesimi principî scenografici: *Un beau soir*, le *Poète et le Financier* di Maurice Vaucaire; *Hors les lois* di Marsolleau; *Le Repas du Lion* di de Curel. Notiamo, a complemento di coteste notizie, che il Rivière non si arrestò ai primi trionfi. Proseguì nella sua opera al *Vaudeville* e alla *Comédie Française*; dove anche il De Feure aveva iniziato una sua riforma che apparve pienamente realizzata, quando nel 1889 egli mise in iscena l'*Elën* di Villiers de l' Isle-Adam, con scene e costumi desunti in parte da quelli del teatro di Dresda.

Si comprendeva dunque che nella ricerca dell'*esatto*, del *vero*, del *verosimile*, giaceva una delle ragioni più efficaci del decadimento della scena. Tentare il contrario, superando l'esatto, il vero e il verosimile, fu bensì opera di uomini indipendenti come il Rivière e il De Feure; ma soprattutto dei simbolisti.

La dottrina dei simbolisti si riassume tutta in un principio: esprimere gli stati d'animo profondi, dar forza ai moti oscuri della coscienza, rimuovendo come inutili e banali le idee chiare e definite. Rappresentare, in una parola, il divenire della coscienza, la quale si fa, diremmo noi, sotto l'impulso di abbozzi di immagini. Gli stati d'animo non hanno una forma che corrisponda ad una realtà fotografica. La loro è una forma simbolica, che appare, al poeta, diversa di volta in volta, allegorica come la musica. Qualunque arte non si misurerà mai con altre arti, a meno di non voler produrre inutili e ridicoli aborti. Ma dal fondo della fantasia e della coscienza trarrà (creerà) la forma che meglio conviene per rappresentare questa o quella apparenza di moto interiore.

È chiaro come, alla stregua di questa dottrina, anche il teatro dovesse subire una modificazione profonda. Il teatro dei simbolisti (dramma, tragedia), concepito secondo questo punto di vista nuovo, doveva conseguenzialmente

esigere una scena nuova, dissimile dalla scena realistica e in opposizione coi tentativi di Antoine.

E primi apparvero gli scritti teorici di Jean Josuel nella *Revue Blanche*; poi quelli di Gustave Kahn, nella *Revue d'art dramatique*.

Il Josuel scriveva: « *Au lieu de fondre harmonieusement l'idéal avec le réel, ce qui est la condition de toute oeuvre d'art, on fait un accouplement monstrueux du réalisme et de l'idéal, ce qui en est la negation* ».

E il Kahn, a proposito della *Confession* di Thomas de Quincey e de *L'Homme des foules* di Edgardo Poë, osservando che in questi poemi forma e colore sono tutta una cosa, sottolineava: « *La parole serait de trop et gênerait l'évocation d'un'ombre de mystère sur le cerveau du spectateur* ».

Egli intravedeva senz'altro una delle forme più caratteristiche del teatro avvenire.

Il teatro — scriveva Alfonso Germain nella *Plume* — « *ne donne et ne peut donner que l'apparence des choses, ce qui l'élève à l'art; c'est l'inférioriser que le transformer en kaléidoscope, en agrandissement d'instantanés* ».

Nel 1890 un attacco violento al *Théâtre libre* parte da Paul Fort. Subito dopo, Rachilde scriveva nel *Mercure de France*: « *Rastaquouères et folies femmes d'aventure, tout ce monde applaudit aujourd'hui, parce qu'il est de mode, les accouchements et les avortements publics* ». E Paul Fort fondava il *Théâtre mixte* e Rachilde continuava a sostenere la riforma che in quello trionfalmente si realizzava. Il *Théâtre mixte*, divenuto in seguito il *Théâtre d'art*, bandì in modo perentorio ogni tentativo d'imitazione, ogni forma di naturalismo, ogni realismo bruto, affermando come principio del suo programma « *qu'il fallait découvrir le miracle de la vie quotidienne, le sens du mystérieux* ».

Al *Théâtre mixte* fu rappresentata *La Fille* du Pierre Quillard. L'indomani della prima rappresentazione Pierre Veber scriveva: « *Le tentative de Pierre Quillard se résume ainsi: simplification complète des moyens dramatiques,*

une récitante placée au coin du proscenium expose la scène, le décor et l'action. La prépondérance est accordée à la parole lyrique. Le théâtre disparaît pour ainsi dire complètement, pour faire place à une déclamation dialoguée, une sorte de décoration poétique ».

Era la voce della tradizione pavida senza slancio verso l'avvenire, senza impulso verso la genialità, sgomenta di qualunque novità. Il teatro era sempre considerato quale tuttora i profani lo concepiscono: con le sue esigenze, i suoi artifizi, la sua prospettiva scenica, il suo dramma che si sviluppa secondo leggi consuetudinarie, il suo realismo, e il suo falso.

Pierre Quillard rispose all'accusa mossagli dal Veber con una sorta di manifesto, in cui si riassumono perfettamente le idee del teatro d'arte, e dove, a tratti, s'incontrano dei princìpi, che riappariranno sviluppati più tardi, nei più recenti e più completi tentativi. Scriveva il Quillard: « *Le naturalisme, c'est-à-dire la mise en œuvre du fait particulier, du document minime et accidentel, est le contraire même du théâtre. Tout œuvre dramatique est avant tout une synthèse... Un univers se déploie autour d'eux* (i personaggi), *plus triste ou plus magnifique que celui où nous vivons, et les toiles ridicules des parades foraines deviennent pour les spectateurs complices les architectures de rêve qu'il plaît au poète de leur suggérer. La parole crée le décor comme le reste. A quoi se réduira donc le rôle du machiniste? Il suffit que la mise en scène ne trouble pas l'illusion et il importe pour cela qu'elle soit très simple. Je dis "un palais merveilleux"; supposez que par des artifices compliqués, on représente, tant bien que mal, ce que peut concevoir de plus beaux un peintre décorateur, jamais l'effet produit par ce truc n'équivaudra pour personne à "un palais merveilleux"; dans l'âme de chacun ces deux mots évoqueront une image particulière et comme cette image sera en désaccord avec la grossière représentation scénique, loin d'aider au libre jeu de l'imagination, la toile peintre lui nuira.*

Le décor doit être une pure fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleur et de lignes avec le drame. Le plus souvent il suffira d'un fond et de quelques draperies mobiles pour donner l'impression de l'infinie multiplicité du temps et du lieu. Le spectateur ne sera plus distrait de l'action par un bruit de coulisse manqué, par un accessoire discordant, il s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra, selon son âme, des figures terribles et charmantes, et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera; le théâtre sera ce qu'il doit être: un prétexte au rêve ».

* * *

A questa concezione nuova del teatro collaborarono i giovani pittori del tempo. Si può dire i maggiori ai quale alludeva il Quillard: Maurice Denis, Charles Guilloux, Victor Melnotte, Henry Colas, Odilon Redon, Sérurier, Ranson, Vuillard, Roussel.

Come è chiaro, quando s'è sulla via d'un rinnovamento, tutto sembra buono e accettabile. Come René Ghil prima e, più tardi, Chardin Hardancourt (nel *Livre d'orchestration des Parfums*) avevano ripetuto pei profumi la gamma alla quale s'era lasciato trasportare per le vocali Arturo Rimbaud, così il teatro fu pieno di profumi, profumi d'ogni tonalità, a seconda della scena che si rappresentava. La realizzazione secondo questi princìpi de le *Cantique des Cantiques* di J. Napoléon Roinard è memorabile. Dopo di essa, la stravagante innovazione declinò subito.

* * *

Contemporaneamente ai tentativi del *Théâtre d'art*, muovono quelli del *Théâtre moderne*, le cui sorti erano sostenute dall'infaticabile talento di Alfred Vallette. Anche qui, come al *Théâtre d'art* la innovazione consisteva, in sostanza, in una semplificazione della scena, rendendo

l'apparato scenico quanto più fosse possibile *espressivo:* affinchè esso avesse una parte non sovrapposta al dramma, ma attiva, contribuendo alla unità integrale dell'opera.

Si badi bene. Il *Théâtre d'art*, secondo quanto Pierre Quillard aveva scritto, si accontentava di una semplificazione a base anche di tendaggi, senza eccessivo bisogno di tele dipinte o di espressioni, sia pur simboliche, di oggetti e di cose. Il *Théâtre moderne* semplifica, invece; ma tende a codesta espressione simbolica di cose e di oggetti. Sono due tendenze che muovono entrambe dallo stesso punto di origine (suggerire allo spettatore una suggestione adeguata, mettendolo in uno stato di sogno); ma giungono a conclusioni diverse, sebbene l'una sia la integrazione dell'altra.

È a Maurice Denis, a Vuillard, a Paul Ranson, ma sopratutto a Lugné-Poë che si deve questa geniale iniziativa. Il programma che essi stabilirono e attuarono è notevole; massime per ciò che concerne la rappresentazione dei drammi di Ibsen, di cui il Lugné-Poe comprese immediatamente la sorgente di straordinarie e potenti suggestioni visive.

* * *

Quando nel 1892 il *Théâtre d'art* divenne il *Théâtre de l'Œuvre*, il *Théâtre moderne* continuò, indipendente, a produrre sullo stesso ordine di ricerche. Ma omai tutti i princìpi d'innovazione erano stati svolti: semplificazione della scena, scelta degli elementi plastici, indispensabili ad ogni scena per creare l'atmosfera di suggestione necessaria; stilizzazione completa, sia della decorazione che del costume, senza alcun riferimento fotografico alla realtà transitoria e sensibile.

* * *

Nel 1892 fu fondata l'*Œuvre* per iniziativa di Lugné-Poë, di Camille Mauclair e di Édouard Vuillard. Il primo

spettacolo, *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck, fu allestito con scene di Paul Vogler, nella sala dei *Bouffes-Parisiens*. I collaboratori erano stretti da un unico ed esclusivo amore del teatro. Essi lavorarono in comune alla formazione dei costumi, tenendosi a specchio dei primitivi fiamminghi, d'accordo con Maeterlinck, che scriveva a Lugné-Poë: « *Le plus important serait d'en harmoniser les nuances entre elles et aux décors* ». Lo sforzo fu coronato da un clamoroso successo; tanto che il Trarieux scriveva, all'indomani della prima rappresentazione: « *Tout ce qui faillit au jeune directeur du Théâtre d'art, M. Paul Fort, d'une evidente bonne volonté du reste et qui se donna beaucoup de mal: la nette vision du mouvement littéraire, un plan, l'esprit de suite, l'autorité, l'expérience de la scéne et jusqu'aux facultés administratives, il semble que le réunisse exactement le triumvirat responsable des destinées de l'Œuvre* ».

Lugné-Poë seguiva la sua via. Ma qualcuno accompagnava da presso il suo lavoro e la sua geniale attività: lo Stanislawsky, la cui influenza svolta nel *Teatro d'arte* di Mosca si risentì più tardi in Francia coi *balletti russi*.

Noterò, a guisa di curiosità, che ha la sua grande importanza, rivelando la tendenza a un sostanziale rinnovamento, che nel 1895 era sorto a Parigi il *Théâtre minuscule*. Anche nel *Théâtre minuscule* si ebbe una rappresentazione che vuol esser ricordata, poichè aggiunse un contributo alla vasta opera seguita altrove: quella del *Prince Naïf* di Jacques des Gachons, in cui 33 scenarî, opera di André des Gachons, stanno a significare una concezione tutt'affatto nuova e moderna del teatro; il quale omai si sente per sempre lontano dal realismo d'Antoine.

* * *

Siamo così giunti al 1896, l'anno in cui appaiono i primi scritti di Gordon Craig. Fra la rappresentazione del *Prince Naïf* e l'*Arte del teatro* del grande *régisseur*

inglese, c'è il tentativo di Loïe Fuller e di Mariano Fortuny.

Gli scenografi nominati finora avevano fatto un timido uso della luce. La utilizzazione della elettricità doveva aprire un campo nuovo alle ricerche e alle realizzazioni sceniche: i giochi della luce e dei colori. E difatti, il Fuller prima e Mariano Fortuny poi, giunsero a una concezione che trasforma totalmente la scena. Voglio intendere la cupola in tela bianca che costituisce il fondo del palco scenico e sulla quale vanno a riflettersi tutti i colori dell'iride, con le loro sottili sfumature, in virtù di un proiettore posto nella buca del suggeritore, e dinanzi a cui si fanno passare dei vetri colorati. La luce, così riflessa dalle grandi superfici di stoffa della cupola, si irradia e si diffonde in chiarità che danno la illusione di un cielo trasparente e di una profonda prospettiva lontana. La nuova gamma elettrica favorì in modo imprevisto la ricchezza poetica della scena, la simbolizzazione cui avevano inteso, coi loro sforzi assidui, pittori, scenografi, artisti d'ogni genere e valore; e divenne un elemento di creazione, di cui non si potè omai fare più a meno. Vedremo in ultimo quale ne sia stato lo sviluppo parlando del *Teatro del colore*.

2. - Gordon Craig.

Fu nel 1896 che Gordon Craig rinunciò alla interpretazione (egli era stato attore valente e quindi maestro di scena a Londra) per consacrarsi interamente allo studio dei problemi relativi alla messa in scena. I suoi saggi di altissimo valore sono noti a chiunque s'interessi di arte teatrale. Dapprima *Didone ed Enea* nel 1900, poi, nel 1901, la *Maschera dell'amore;* nel 1902 *Aci e Galatea* di Haendel; nel 1903 *Betlem* di Lorenzo Hosman e *Molto rumore per niente* di Shakespeare. Fu dopo il 1903 che Gordon Craig cominciò la sua gloriosa peregrinazione

pei maggiori teatri di Europa. Nel 1904 apprestò, dietro l'invito del Brahm, direttore del *Lessing Theater* di Berlino, la *Venezia Salvata* di Ottway; nel 1905 le scene e i costumi di *Elettra* per Eleonora Duse; nel 1906 le scene della *Rosmersholm* di Ibsen. Più tardi, direttore del *Teatro d'arte* di Mosca, mise in scena, sotto una forma affatto nuova l'*Amleto* (1912). Senonchè, ritiratosi dal teatro, continuò sempre a scrivere e a diffondere le sue teorie, delle quali diamo qui la sostanza.

Per Gordon Craig l'arte della scena si risolve nell'arte di far muovere i personaggi, di costituire i colori, i giochi di luce, regolando la successione e la combinazione dei gesti e delle attitudini, e creando un ambiente scenico originale.

Sostenitore della *grandiosità*, della *semplicità*, della *stilizzazione* dell'apparato scenico e del personaggio, egli ha gettato le basi — almeno teoricamente — di un teatro moderno, che potremmo dire mondiale, in quanto tedeschi, francesi, russi, inglesi hanno attinto in larga misura alle sue idee. Ogni grande realizzazione scenica odierna risale in parte alla fonte originale del pensiero di Craig.

Egli s'è volto anzitutto a studiare il problema relativo all'attore. Chi è l'attore? È un individuo, così come appare nel volgare teatro odierno, il quale, per istinto e per *routine*, impara un certo numero di artifizi per interpretare (almeno così egli suppone) l'opera di un poeta. Craig insiste su quei due termini: *istinto* e *routine*. Ma dall'uno e dall'altro esula l'arte. L'arte non è improvvisazione, è calcolo, meditazione, dosaggio, misura. La presunta ispirazione non basta a costituire l'arte. Perchè questa sia una realtà in atto occorre anzitutto della fantasia, indi una disciplina. L'attore ignora quest'ultima, ed è spesso sprovvisto della prima. Abbandonandosi alla sua ispirazione (istinto), egli cerca di riprodurre il reale, così come appare consuetudinariamente, secondo le contingenze della vita comune. Ha egli da rappresentare Otello?

Ebbene, nulla di più semplice per lui, che prorompere nelle smanie di un energumeno che urla, bestemmia e inveisce. No (soggiunge Craig), costui non è Otello. Costui è un mestierante il quale ha confuso il concetto di arte col concetto di *realtà empirica*. Ignora che l'arte procede e si manifesta per via di simboli. Che cosa farà allora un attore ideale dovendo sostituirsi al mestierante? Comincerà anzitutto col meditare la tragedia, brano per brano, sfumatura per sfumatura, la comprenderà non solo intellettualmente, ma emotivamente e fantasticamente. Allorchè avrà raggiunto questo stato interiore di calore, egli discenderà in sè, nel suo profondo, e vi sorprenderà non la rispondenza soltanto fra il suo io e quello del personaggio che egli è chiamato a impersonare, ma anche la espressione simbolica di quei sentimenti e di quei motivi ideali che animano il personaggio nei momenti culminanti dell'azione. Ogni idea, ogni sentimento, ogni emozione sono traducibili in un simbolo. Il compito dell'attore risiede nell'indovinare, nel creare e nello scegliere i migliori simboli espressivi di una realtà.

Metter sotto gli occhi dello spettatore le passioni nude, come le presenta la vita, non è opera di artista, ma di falsificatori dell'arte, che non hanno nulla di comune con la profonda verità che sta alla base di questa. Ed effettivamente cosa fa comprendere la espressione di un gesto o di una serie di gesti fotografati? L'importante è di dircene il significato. Ora questo non è possibile esprimerlo artisticamente se non per mezzo di un simbolo. L'attore ideale comprenderà pertanto che codesti simboli non sono tutti costruiti di elementi umani, inerenti alla sua persona, ma di elementi vari, desunti da tutta la natura, da tutta la realtà. Ecco perchè lo studio e la osservazione della natura è indispensabile a colui che presume di interpretare sul teatro un'opera drammatica.

Quand'egli sarà un *creatore di simboli*, non sarà tuttavia ancora un attore: a completare il quale è necessario

un altro fatto di imprescindibile significato: *la maschera*. È la maschera ciò che rivela il pensiero profondo, e che rappresenta l'intermediario fra l'anima del personaggio e il pubblico, il mezzo secondo il quale è possibile dire più che la parola e ciò che la parola non dice.

Senonchè, sin qui (a parte l' idea della simbolizzazione degli stati d'animo), poco o nulla di nuovo appare nelle dottrine del Craig. Dove queste assumono un aspetto di totale originalità è nell'approfondimento del concetto di *attore*.

Noi (egli dice) ci siamo finora occupati del corpo umano come di un veicolo sufficiente e necessario ad esprimere la realtà trascendente.

Il teatro occidentale e orientale è nato dalla esperienza del movimento coordinato del corpo umano. Questo è sanzionato dalla storia. Il danzatore ideale apparve sempre l'istrumento perfetto capace di rivelare tutto ciò che il movimento può suggerire e significare. Il corpo umano è un imperfettissino strumento dell'anima. Se l'attore deve esprimere *l'anima* del dramma, cioè l'anima umana, a mezzo del corpo, a mezzo del suo corpo, del suo gesto, del suo movimento, non ci riuscirà mai.

Il danzatore ideale (uomo o donna) può, per mezzo della forza o della grazia del suo corpo, rendere molta parte della forza o della grazia che sono nella natura; ma non riuscirà mai a renderle tutte intere.

La danza, eseguita dall'uomo (e per danza s'intende qualsiasi movimento, qualsiasi espressione di stati d'animo), è forzatamente necessitata a valersi di una sia pure approssimativa imitazione della natura. Se è vero che la espressione del viso e i movimenti del corpo debbono essere simbolici, sorge qui la domanda se simbolici possono essere necessariamente, o se non siano sempre necessariamente respinti da una insuperabile forza contraria nella realtà e nelle forme del fotografismo.

Effettivamente, l'attore è dominato dalla emozione. Maschera, movimento, voce, ricadono in signoria della

emozione interessata che investe l'attore nel momento della sua interpretazione. Ora, quando si dice emozione, si dice accidentalità. Esprimersi, dominati dall'emozione, vuol dire esprimersi ora bene (per caso), ora male (per necessità).

Fin tanto che non si sarà liberi dal turbamento, esuleranno la ragione, la riflessione, il calcolo in cui consiste l'arte. Si dirà: « Quella emozione rappresenta la *vita* nella sua forma più intensa e più umana. Voi volete dunque abolire dall'opera di teatro la vita. Niente di tutto questo. La questione sta tutta in quel termine *vita* ». Se per vita s'intende la riproduzione realistica della natura, sì. Se s'intende, invece, la *creazione* del simbolo, di cui abbiamo parlato, allora non si vede la legittimità della obbiezione. Altra è vita empirica, altra è vita d'arte. L'attore, dunque, proprio perchè suscettibile di emozioni che gli impediscono di creare il simbolo, e di regolare la sua voce, il suo movimento, la sua maschera in funzione di codesto simbolismo, non potrà mai essere un interprete perfetto, un creatore geniale. Non sarà mai padrone dei suoi gesti e delle sue espressioni. Mentre il pittore, per esempio, può (lungi dal rivaleggiare con la fotografia) calcolare gli effetti onde rendere alcunchè di opposto alla realtà sensibile, l'attore non lo può perchè, nel tempo che dice, ciò commuove le sue passioni, e queste lo sopraffanno e gli tolgono il controllo di sè necessario a costruire o a mantenere la costruzione del simbolo.

Si conclude *che per una rinascita vera del teatro occorre allontanare dalla scena definitivamente l'attore uomo.*

Il Craig riferisce un passo di Flaubert assai significativo, a sostegno della idea generale che governa la sua tesi dell'antipassionalità. « L'artiste (così Flaubert si esprime) doit être dans son oeuvre comme Dieu dans l'univers, invisible et tout puissant: partout on le dévine, on ne le voit nulle part. Il faut élever l'art au dessus des sentiments personels et de la sensibilité nerveuse. Le

moment est venu de donner à l'Art la même perfection qu'aux objets physiques au moyen d'une méthode inflexible ».

E aggiunge, a rincalzo, un passo di Carlo Lamb che è necessario riferire per comprendere tutta la portata della conclusione di Gordon Craig. « Voir Lear à la scène, voir ce vieillard jeté dehors par ses filles dans la nuit d'orage, n'a rien que de repoussant et de pénible. J'ai envie de lui donner asile — et c'est tout ce que la répresentation du roi Lear m'ait jamais inspiré. La piteuse machinerie qui imite la tempête où Lear s'enfonce, est aussi impuissant à rendre la fureur des éléments qu'un acteur, quel qu'il soit, à incarner Lear. Il serait plus aise de personnifier le Satan de Milton où l'une des terrible figures de Michel-Ange que de représenter le roi Lear ».

Che significa ciò? Che il gesto naturale, il tono naturale, sono insufficienti, inadatti a rendere nel caso nostro la passione di Lear. Quel che sarebbe necessario, consisterebbe nella stilizzazione, nella simbolizzazione. Ma questa, s'è visto, è impossibile a ottenersi. Ci ritroviamo pertanto al punto di poc'anzi: conseguenza logica che ne deriva non può essere che una, la soppressione dell'attore. Soppresso il quale una gran parte del realismo che guasta la scena sarà senz'altro eliminata.

Ora, che cosa si sostituirà all'attore? Gordon Craig ha una risposta che ha fatto inarcare le ciglia a molti: la *supermarionetta*.

« Mi sembra — egli scrive — che sia più semplice e naturale per l'uomo crearsi, fabbricarsi un istrumento a mezzo del quale egli possa esprimere ciò che vuol dire, che di valersi della propria imperfetta persona. Come io trovo più ammirabile e più perfetta una macchina inventata per volare, che un uccello o un uomo che si afferrasse alle ali di un uccello; così parmi più adeguata una marionetta che non un attore ». Una marionetta, s'intende, un po' diversa della volgare marionetta tradizionale. E

aggiunge: « Sappiate solamente che io ho inventato e cominciato a costruire un istrumento a mezzo del quale ho intenzione di realizzare il mio fine ideale. Posso sapere se ci riuscirò? D'altronde, come potrei io determinarvi le norme che dovranno regolarlo? Solo quando avrò perfezionato questo strumento e fatti i primi esperimenti, verranno altri che giudicheranno, e magari lo perfezioneranno. A poco a poco, seguendo i miei principî, si potrà giungere a forme interamente rispondenti all'uopo ».

L'attore dunque sparirà dalla scena e sarà sostituito da un personaggio *senz'anima*, la supermarionetta.

Gordon Craig non si sgomenta dell'apparenza di paradosso che ha codesta proposta. Poichè essa è conseguenza logica di premesse incontrovertibili, non occorre giustificarla se non collateralmente. Che cosa è la marionetta, se non la discendente degli antichi idoli di pietra o di bronzo? Tutto sta a ricostruirla nella sua primitiva dignità, nella sua originaria bellezza. Non bisogna pensare alle marionette moderne, che imitano nel gesto, nel tratto, nella voce, nel movimento, i più volgari istrioni: degenerate anche sotto questo riguardo, in quanto hanno assunto dei caratteri realistici in tutto ripugnanti con la sua natura. Bisogna pensare a quelle di cui Erodoto parla riferendo la sua visita al teatro di Tebe, e che lo colpì di stupore e di ammirazione. « Come io entrai nella casa della visione, io vidi in fondo, assisa sopra un trono o una tomba, una bella Regina di bronzo. Io ne osservai i lenti gesti simbolici. Ella metteva tanta cura nei ritmi mutevoli dei suoi gesti successivi, tanta calma nel modo di esprimere i suoi segreti pensieri, tanta nobiltà e tanta bellezza nella espressione sostenuta del suo dolore, che mi sembrò che nessun dolore avrebbe mai potuto ucciderla ».

È questa la marionetta a cui tende Gordon Craig. Bisogna crearla. Le leggi che presiedono a questa creazione non differiscono dalle leggi generali dell'arte. Non i rivaleggerà con la vita, non si cercherà di figurare un

corpo di carne e d'ossa, una copia inutile; si tenterà di costruire una immagine estetica, che sia in grado di sprigionare uno spirito vivo, vestita, adorna di una bellezza nuova. Codesta bellezza la deriverà essa dalla serenità dei suoi tratti. Sarà una figura calma, euritmica. Tutto il mondo orientale n'è pieno. I grandi artisti d'ogni tempo l'hanno creata. L'arte egiziana, conferma il Craig, ci mostra esaurientemente la legge severa che ne presiedeva alla formazione, e quanto l'artista si inibisse di esprimere, attraverso essa, i suoi sentimenti personali, la sua passione, il suo dramma individuale.

Gli occhi di queste immagini sono tranquilli, il loro gesto pieno di nobiltà. Essi sono piene di una ineffabile grazia simile alla forza. Quando codesti idoli dall'Oriente passarono in Europa, alla Grecia spettò di perfezionarli secondo una legge di bellezza. Ma non resistettero lungamente. Presto il realismo trionfò. All'immagine finta e piena di poesia (espressione ideale di un mondo superiore) si sostituì l'uomo, e la bellezza definitivamente sparì. Scopo dei moderni che intendano rinnovellare il teatro è tendere alla creazione o ricreazione di questi attori senz'anima, che possono essere i fedeli interpreti di un'opera d'arte. Gordon Craig, come abbiamo rilevato, riferendo le sue stesse parole, attese alla costruzione dello straordinario novello attore.

* * *

Un secondo punto che il Craig tratta molto diffusamente si riferisce alla scena. Ecco i tratti fondamentali che debbono esser messi in evidenza. La scena bisogna sia semplice. Combinata in modo da non distrarre mai l'attenzione, che deve volgersi essenzialmente al dramma, essa intenderà di creare un'armonia visibile, fra i tratti ottici e i tratti emotivi che la parola e l'azione esprimono. Anche per essa, la natura, vale a dire la naturalità, dovrà esser rimossa come principio e come causa di errori. Il maestro

di scena al quale spetta la creazione del *décor*, non seguirà le indicazioni del poeta (spesso ignaro di ciò che chiamasi *arte* del teatro), ma la sua fantasia, il suo spirito, la sua impressione. Come l'attore deve tendere alla creazione di gesti e di movimenti simbolici, il decoratore deve aspirare a foggiare un ambiente che sia simbolo del dramma. Foggiare una scena significa creare alcunchè, che la ispirazione suggerisce. E la ispirazione sorge così come nel pensiero del musicista, di fronte a un poema, sorge una immagine musicale: la quale non è la traduzione realistica del poema in forme corrispondenti a una realtà giudicata obbiettiva; ma la trasfigurazione della poesia in immagini melodiche. Alla stessa guisa il maestro di scena tradurrà in immagini visive lo spirito del dramma. Onde fra le indicazioni realistiche (una foresta, un giardino, una sala, ecc.) e i suggerimenti che la fantasia mormora all'orecchio dello scenografo e maestro di scena possono intercedere degli abissi. Tanto più se l'uomo di teatro, come è necessario, è uomo di talento geniale, e non trarrà la sua idea dal dramma che deve inscenare, ma sopratutto da altre opere affini dello stesso scrittore, da altre indicazioni altrove dallo scrittore disseminate e magari abbandonate. Si tratta pertanto di una creazione e di una interpretazione libera, il cui compito risiede tutto nello esprimere la sostanza nascosta, il principio animatore, la vibrazione profonda dell'opera.

Ogni opera ha una totalità emotiva. Traduciamola in forma e colore, e avremo la scena più adatta, meglio riuscita, più significativa.

Ho detto *colore*. Difatti il colore ha un significato e una portata di prim'ordine sulla scena. *Gli Spettri* di Ibsen saranno tutti immersi in un grigio che rappresenterà la totalità dell'opera, da cima a fondo. In un trionfo di luci bianche si svolgerà *Giulietta e Romeo*. Codesto colore, si comprende, tenderà a stabilizzarsi per tutta la durata dello spettacolo. È questo un principio che Gordon

Craig mette molto giustamente in rilievo, e che lo separa in modo assolutamente preciso dagli altri, i quali del colore intesero di dare un'applicazione tutta diversa: di mobilità e di trapasso continuo, senza un punto s'appoggio o un centro di riferimento. La differenza del fatto rimonta tutta alla differenza di giudizio che si fa del dramma in genere.

Per Craig questo è una unità, per gli altri diversità. Ma poichè del primo soltanto ci stiamo occupando, sottolineiamo il valore di codesta *unità*.

« Uno stato d'animo fondamentale, da cui si generano stati d'animo susseguenti, ma della medesima natura ». Ond'è che la scena sarà anch'essa unitaria. Simbolo permanente e centrale da cui si sviluppano i simboli collaterali. Una unità inabolibile presiede al suo sviluppo e al suo svolgersi: unità determinata da una sintesi ideale, che è la significazione profonda del dramma. Così per i colori. Ove i colori si sviluppassero a seconda della norma immaginata, per esempio, dal Ricciardi, il simbolo unitario si dissolverebbe in tanti minuti simboli psicologici, analitici, sminuzzantisi in successioni prive di un centro d'attrazione comune.

* * *

Il costume, che fa parte della messa in scena, presenta anch'esso i suoi problemi, le relative difficoltà. I costumi debbono naturalmente, come tutto il resto, superare il pregiudizio storicistico. In una scenografia simbolica, con luce e colorazioni simboliche, sarebbe un controsenso parlare di costumi realistici. Saranno dunque di fantasia, intonati all'insieme, simboli essi stessi della persona che li indossa, suggestivi e rappresentativi di un carattere, di un tipo, di uno stato d'animo.

Il Craig ne ha disegnati numerosissimi specialmente per i drammi di Ibsen e per le tragedie di Shakespeare.

Tutti rispondono al medesimo principio.

Al problema del costume si riconnette quello della folla quale deve essere in teatro. Generalmente i maestri di scena trattano la folla separandola in unità minori, queste, a loro volta, in unità ancor più esigue, fino a che le più piccole sono definitivamente frazionate in individui. E allora a ciascun individuo si dà un compito particolare, cosicchè tutti, come altrettante monadi, hanno da assolvere a una serie di gesti, a un certo numero di piccole azioni; le quali, sommandosi, generano l'effetto d'insieme. È un altro errore. Le folle — dice il Craig — debbono esser trattate non secondo gli individui, ma secondo le masse. Il dettaglio in teatro ha sempre sortito effetti negativi; il meno che possa pesare è il significar niente. Il teatro è destinato a dare una visione d'insieme, a suscitare — per via di simboli — una impressione totale e integrale. Mai sarà possibile ottenere questo scopo, fin che si richiamerà l'attenzione dello spettatore su questo o su quel particolare realistico, che distrae dalla percezione del tutto. Ogni volta che si accumuleranno i dettagli si farà opera disintegratrice e non costruttiva. La legge dinamica a cui la folla scenica è subordinata si chiama *movimento*. È col movimento che si arriva a rendere la passione della moltitudine; col movimento che se ne determina la tendenza; col movimento che se ne dice l'anima e si ottiene quel grado di suggestione che la folla può imprimere nello spettatore. Al di fuori del movimento c'è il mosaico. Ma il mosaico in teatro significa fallimento.

* * *

Tutto ciò è compito, naturalmente, del maestro di scena. Fino a che gli uomini destinati a reggere le sorti del teatro non si persuaderanno che gran parte della fortuna di questo dipende dal maestro di scena, la istituzione del teatro precipiterà di giorno in giorno sempre più verso la rovina. Il teatro come oggi è amministrato e regolato è un non senso. Sono cinque, dieci persone dissidenti e in contrasto

che fanno valere la loro autorità. Volontà opposte vi si combattono. Quel che ne scapita è l'arte, la scena, l'opera che si rappresenta. Quando ogni cosa fosse nelle mani del *régisseur* e da lui dipendesse responsabilmente l'esito di un lavoro, il danno presente sarebbe in molta parte scongiurato. È al maestro di scena che il Craig affida il compito di vero e proprio direttore artistico: colui che, mentre governa gli attori e li istruisce e li infrena e li corregge, ha il dovere di creare le scene e i costumi, di studiare i moltissimi problemi relativi alla luce, di regolare il lavoro dei macchinisti: di fondere l'opera di tutti i subalterni in una perfetta unità che generi la perfetta rappresentazione. Oggi come oggi, col predominio del pittore, che non è nè anche decoratore, con la prepotente volontà di qualcuno che vuole a ogni costo imporre il naturalismo sulle scene, con la mancanza di un principio unitario a cui subordinarsi non si può parlare di arte, ma di mestiere. Non di rinascita, ma di morte del teatro. Manca sopratutto la coscienza di ciò che si chiama *arte del teatro*.

È un termine nuovo, o, se si vuole, un termine antico con significato nuovo. Per comprenderlo interamente bisogna seguire il pensiero del Craig in un'ultima speculazione che esso tenta e che s'inserisce alle precedenti, con cui costituisce un unico e indissolubile organismo. Cosa è dunque *l'arte del teatro?* L'arte drammatica, l'interpretazione degli attori, l'opera del drammaturgo, la *mise en scène?* « No — risponde Gordon Craig. — L'arte del teatro non è nè l'interpretazione degli attori, nè la *mise en scène*, nè la danza, nè il dramma, nè altro. Essa è rappresentata da tutti questi fattori insieme e da altri: il gesto, che è l'anima dell'azione; le parole, che sono il midollo del dramma; le linee e i colori che sono la essenza stessa della scena; il ritmo, che è la sostanza della danza. Nessun di questi elementi sovrasta agli altri. Tuttavia, il gesto, geneticamente considerato, è forse il più importante. *L'arte del teatro* è nata dal gesto, dal movimento, dalla danza ».

« Sapete voi — domanda il Craig — chi fu l'antenato del drammaturgo? Il danzatore. E, in luogo di servirsi soltanto di parole, come fa il poeta lirico, il drammaturgo plasmò la sua prima opera di teatro, a mezzo dei gesti, delle parole, delle linee, del colore e del ritmo, rivolgendosi nello stesso tempo ai nostri occhi e alle nostre orecchie in virtù di un equilibrio mirabile di quei cinque fattori. Il primo drammaturgo fu figlio e creatura del teatro, mentre i contemporanei non lo sono affatto. Esso sapeva ciò che questi ignorano completamente. Esso sapeva che, quando l'attore o gli attori comparivano dinanzi al pubblico, il pubblico era avido più di *vedere* che d'*intendere* il senso delle parole scritte. Esso sapeva che la vista è senza dubbio il senso più pronto e più acuto che possegga l'uomo ». L'arte del teatro consiste dunque nel *far vedere:* e ciò che si vede è rappresentato invariabilmente dal movimento che è danza e gesto. « Il pubblico va al teatro — rincalza Craig — per vedere e non per intendere. Ora, come oggi stanno le cose, il dramma non è più un'armoniosa combinazione di gesti, di parole, di danze e di immagini; esso consiste totalmente di parole o totalmente d'immagini. Si tratta di opere destinate più alla lettura che alla rappresentazione: le quali, se fossero destinate ad essere *vedute*, dovrebbero essere *incomplete* alla lettura. Quando nulla si può aggiungere a un'opera d'arte, essa è *completa*. L'*Amleto* era completo quando Shakespeare ebbe scritto l'ultimo verso. Volervi aggiungere il gesto, la scena, il costume e la danza, è riconoscere implicitamente un errore di fatto, che esso, come dramma, sia *incompleto* e *abbia bisogno di esser perfezionato*. Teatrale è quell'opera che alla lettura e alla recitazione stessa risulta scheletrica, insufficiente da tutti i lati; cui manca l'azione, il colore, la linea, l'armonia del movimento e del *décor*. Checchè ne possano pensare in contrario i poeti e gli scrittori, questa è una incontrovertibile verità che la esperienza comprova ».

Quando si parla dunque di *arte del teatro*, si parla di un'arte autonoma, che non è nè la poesia, nè la danza, nè la decorazione. A definirla in brevi e precise parole bisognerà dire che essa consiste: nell'animazione, per via di movimento, di colori, di linee, di parole, di un'opera drammatica incompleta. È un'arte *sui generis*, un'arte nuova. Ciò che il Craig scrive, chiarisce ancor meglio questo punto fondamentale. « In che essa consiste? *Nell'interpretare* l'opera del drammaturgo; sicchè l'interprete (il maestro di scena) deve fedelmente seguire il testo, lo spirito del testo. Perciò egli legge il lavoro: e, fin dalla prima lettura, tutto — colore, tonalità, movimento e ritmo — si rivela nettamente alla sua coscienza. *Quanto alle indicazioni sceniche, di cui l'autore infarcisce il copione, egli non vi si sofferma nè anche; poichè, essendo maestro nell'arte sua* (interpretazione), *esse non gli sono in alcun modo utili* ».

Quale sarà allora il suo metodo? Lo abbiamo già visto; scendere in fondo a sè, sorprendere una impressione, un simbolo, una sintesi: e in questa realizzare il dramma. Egli sceglierà certi colori che gli sembrano meglio armonizzare col tono dell'opera, e scarterà deliberatamente gli altri che saranno discordanti. Poi egli sceglierà qualche oggetto che costituirà il centro della scena; e attorno ad esso aggrupperà tutti gli altri, necessari e non parassitari.

Ma c'è di più. *L'arte del teatro* è destinata a soppiantare interamente la drammatica. È questo il secondo grande paradosso di Craig, che controbilancia quello della supermarionetta. È una illusione credere che l'opera di teatro deve in qualche modo consistere di parole. Basta una *idea*. Si dirà che a questa manca la *forma*. Ma *l'artista di teatro* può dare liberamente codesta forma alla idea; può servirsi di un *altro strumento di espressione* che non sia la parola. Può inventare i materiali che più gli convengono, a condizione che siano espressivi e rappresentativi, e dicano, in forma sensibile, la sostanza di quella idea. In altre parole il maestro di scena (che tale è l'*artista di teatro*), pa-

drone *dell'arte del teatro*, un giorno più o meno prossimo potrà offrire al pubblico una traduzione plastica, la cui sintesi è costituita di elementi propri *all'arte del teatro* (come la parola è elemento del verso nell'arte poetica), di una sua idea personale, altrimenti non esprimibile. Sta dunque per nascere una forma d'arte nuova, l'arte del teatro, di cui Gordon Craig potrebbe esser considerato il teorico. L'artista futuro, vagheggiato dal Craig, comporrà il suo capolavoro che manca di una tradizione prossima (sebbene nella tradizione remota abbia i suoi gloriosi ascendenti fra gli artisti orientali), col *movimento*, la scena e, occasionalmente, con la *voce*.

« Io intendo per movimento — conclude il Craig — il gesto e la danza, che di esso sono la prosa e la poesia.

« Intendo per scena, tutto ciò *che si vede*, compresi i costumi e le luci.

« Intendo finalmente per *voce* le parole dette o cantate, in opposizione *alle parole scritte* ».

Così i due principî, della *supermarionetta* e dell'autonomia dell'*arte del teatro*, costituiscono la base delle idee di questo innovatore. In quanto alla scena propriamente detta, abbiamo visto che egli la ritiene un *simbolo* o una *sintesi* di elementi allegorici che nulla hanno a che fare con la realtà d'un paesaggio o d'un interno; e magari con le indicazioni didascaliche dell'autore.

Fino a che gli autori offriranno drammi *all'artista di teatro*, questi ha le sue norme per interpretarli, secondo una visione sua personale e originale, ritenendosi un collaboratore e non un subordinato. Quando gli autori desisteranno dal concedere la loro fatica a un collaboratore che la integra e la trasfigura; o quando l'artista di teatro si sentirà in grado di realizzare *una sua idea*, coi mezzi che sono propri della sua arte, e inconfondibili con quelli di qualunque altra arte — allora egli avrà il diritto di procedere da solo, indipendente, senza per questo gareggiare col *dramma propriamente detto*

3. - La Russia.

Dovremmo, a questo punto, parlare dei decoratori e dei maestri di scena tedeschi. L'ordine della discussione ci obbliga invece a discorrerne dopo aver conosciuto la tecnica della scena russa.

Nel 1898 Stanislawski, Meyerhold e Dantcenko fondarono a Mosca il *Teatro d'arte*.

« Noi avemmo due principî — scrive Meyerhold. — Primo: lo stato d'animo, per esser reso esattamente, deve esser liberato dalle contingenze e dalle accidentalità che la vecchia scena impone; secondo: l'attore deve rigorosamente osservare l'economia delle sue forze, per ottenere il massimo effetto col minimo sforzo ». Il Jordansky così completa e commenta la teoria allora nascente: « Qui non si pretende di mostrar l'uomo davanti alle realtà contingenti della vita. Si vuol piuttosto rappresentare l'essenziale del suo stato d'animo. Sicchè lo sviluppo drammatico, *la mise en scène*, tutti gli accessori, saranno in armonia con questo *essenziale* che nulla deve assolutamente turbare.

« *La permanenza dei caratteri di ciascuna personalità esige a sua volta una permanenza delle attitudini e dei gesti, impone delle immobilità indispensabili per produrre visibilmente e per rappresentare adeguatamente la vita interiore* ».

Il *Teatro d'arte* divenne un centro artistico di prim'ordine. Ne fecero parte attori, maestri di scena, pittori, tutti sotto la illuminata guida di Stanislawski. Tutti i maggiori *metteurs en scène* si recarono come in pellegrinaggio a Mosca, dice Leon Moussinac, ed essa divenne « le Bayreuth de la mise en scène ». E Gordon Craig aggiunge: « Costantino Stanislawski ha realizzato l'impossibile. Egli ha fondato con un enorme successo un teatro niente meno non commerciale. *Egli ha giudicato che il realismo è il mezzo di espressione, per via del quale l'attore rivela la psicologia del-*

l'autore. Per me, io non divido affatto questa maniera di vedere. Ma non si tratta qui di esaminare il valore di questa teoria: si possono talvolta trovar delle perle nella polvere; e gli occhi rivolti al suolo, spesso vi scorgono un riflesso del cielo. Certo è che una cosa fa la superiorità di Stanislawski; vale a dire che, *pur servendosi degli antichi metodi* (gli attori si fanno la *maschera*, i *décors* sono dipinti su un canovaccio e *montati*, la *rampa* esiste tuttora), egli questi mezzi li usa con supremo gusto, con squisita arte, conoscendo a fondo il segreto, tutti i segreti del materiale scenico ».

Si noti qui che Stanislawski è il maestro di Vachtangof e di Meyerhold, due grandissimi maestri di scena contemporanei.

Fermiamoci un istante sul *realismo o naturalismo*, di cui alcuni Russi intendono permeare la scena, e che deve, secondo la loro idea, contribuire alla creazione di un vero *teatro psicologico*.

Non si tratta di un *realismo* secondo l'intendimento della scuola francese, ma, se così potessi esprimermi, di un realismo di carattere olandese, quale la pittura olandese possiede in grado notevole. La psicologia è colta da esso, ma non ridotta a paragrafi di una scienza. È una psicologia che non è fine a se stessa, nè ha intendimenti sociali o che altro: è volta sopratutto a interpretare l'uomo come unità definita nella molteplicità della folla. Si tratta dunque di un rilievo, di una sagomatura che deve esser precisa e artisticamente netta, volendosi rimuovere ogni nebulosità simbolistica del tipo del simbolismo francese.

Abbiamo visto Stanislawski frequentare il *Teâtre d'art* e l'*Oeuvre*. Insieme con lui era Meyerhold, che è certo il maggior rinnovatore della scena russa. Maeterlinck, Wagner, Ibsen, Calderon, Molière trovarono in lui un interprete di primissimo ordine. Lavorando al *Teatro Stoudia* con Stanislawski, fin dal 1905, cominciò a gettare le basi

del futuro teatro. E in questa sua operosità iniziale meglio si manifesta il significato che si diede poi e si deve dare al realismo di cui ho parlato. Le parole dello stesso Meyerhold ci ragguagliano in proposito. « Per raggiungere lo stile, per rendere una realtà viva, e non apparente, è necessario non solo una *semplificazione estrema*, ma sopra tutto importa ed è imprescindibile *esteriorizzare con tutti i mezzi d'impressione la sintesi intima di un'epoca o di un fatto* ». Sono questi i princìpi che governarono tre anni dopo la *mise en scène* de *L'Oiseau bleu* di Maeterlinck al *Teatro d'arte*, dove Egorof (*régisseur*) interpretò, come dice il Rouché, « le poème féerique de Maeterlinck en vrai poète, *simplifiant et synthétisant* ». Identici sono anche a quelli di cui metodicamente si valse Sergio Diaghilew quando organizzò finalmente i suoi *Balletti russi*.

Certo Meyerhold si differenzia dagli altri maestri di scena e scenografi contemporanei.

Egli è un riproduttore, sulla scena, degli stati d'animo, in maniera incomparabile. Sono gli stati d'animo che egli tenta di liberare dalle contingenze. E ci riesce sempre, in quanto la sua concezione, dirò così filosofica, del mondo e il suo gusto di artista lo portano facilmente a generalizzare.

Ora è codesta *generalizzazione* su cui bisogna insistere, poichè, or ora vedremo, essa diverrà nelle mani dei più giovani qualcosa di più assoluto: l'astrazione. L'astrazionismo più recente, di cui il Tairof è maestro e rappresentante, è il carattere dell'ultima generazione di scenografi sia russi, sia tedeschi, sia italiani. Ebbene il Meyerhold fa o fece loro la strada.

Maestro di scena nel Teatro di Stato (teatro della Rivoluzione) ora lavora per la propaganda politica in teatro. È un « costruttore »: concepisce la scena a piani verticali con scale di legno: « delle grandi stanghe di legno, infatti, costituiscono tutto l'apparato scenico ». In ciò lo precede Popova (la moglie dello scenografo Vesnin). I suoi costumi sono dei camiciotti blu, quelli del-

l'operaio. Il suo trasporto è per il meccanicismo, tratto fondamentale dell'epoca. È vero che ora egli indulge alla colorazione, come ai suoi primi tempi. Ma il suo carattere meccanicistico e monocromatico si è trasmesso al suo allievo Eisenstadt, del teatro del Proletkult (della cultura proletaria), la cui tecnica lo porta al dipinto: scene quelle di lui, che ben s'intonano al sintetismo e alla rapidità del dramma, che forse solo è superato dai drammi in gergo ebreo del Teatro Kamerny.

Tornando al tempo di cui ci occupiamo, e al concetto dell'attore, esso pure è pieno di polline che fruttificherà. L'attore per Meyerhold (e per Komisarjevsky, uno dei suoi seguaci, che ora lavora a Parigi e che, segnalatosi nella messa in scena di *R. V. R.* di Capeck, è nel tempo istesso un maestro appartenente alla medesima generazione) è concepito non come la *macchia di colore*, ma come alcunchè di dinamico che si muove sulla scena, creando l'armonia fra scena e *oggetto* umano: non ostante che ancora un grave problema si imponga, senza trovare la sua risoluzione, quello dell'accordo fra la bidimensionalità del fondale scenico e la tridimensionalità dell'attore.

Ma questo sarà il problema il quale, dopo essersi infranti gli sforzi di Meyerhold, di Komisarjevsky, di Balief, di Wachtangof, sarà luminosamente risolto dal Tairof in Russia e dal Prampolini in Italia.

Tutta questa pleiade di scenografi slavi non è soverchiamente preoccupata della così detta *semplificazione*. Per essi la semplificazione è un fatto subordinato alla stilizzazione, sicchè sulla scena russa difficilmente si incontrano le scheletricità di tipo Craig. La scena russa non rifugge dall'ornamento: ma questo ha sempre un valore suggestivo di riferimento. L'ornamentazione non è una retorica della scena, ma una ricchezza di notazioni coloristiche e genericamente visuali, atta a evocare stati d'animo.

Lo stesso dicasi del colore e della luce. La scena di Meyerhold e degli altri russi non ha preconcetti. Si pro-

pone di suscitare una impressione sintetica e non ha preferenza per questa o quella luce, per questo o quel colore. Ne risulta pertanto, in così viva libertà, quella serie di quadri impressionanti e geniali che sono le scene, anche ammirate in Italia nei noti « balletti ». Il problema della luce in Meyerhold è, come quello dell'attore e della ornamentazione, un mezzo e non un fine da conseguire.

* * *

Come ho detto i balletti russi provocarono discusssioni senza termine. J. E. Blanche ne scriveva nel 1909 in questi termini. « *Méme dans le Pavillon d'Armide je trouve des combinaisons de lignes et de couleurs, des oppositions somptueuses et violentes qui m'enchantent. D'abord ces divertissements miraculeux ont pour fond une toile lavée comme une aquarelle, mais qui est à sa place, qui est un fond. Ce fond évoque des architectures et des ciels de Véronèse. Il a des gris perlés, il est loin là-bas, là-bas, bien en arrière de la scène. Il ramène en avant, vers les ballerines, des feuillages vraiment verts, métalliques à force d'être verts. Ce fond et ces arbres taillés, n'entreprennent pas une lutte avec la nature. C'est de la toile peinte, du décor par des hommes sans prétention, qui ne modèlent pas comme fait un paysagiste académique; c'est enfin de la couleur, ce sont des tons. Les objects sont indiqués, non réalisés au detriment des personnages. Cela, c'est tout ce qu'il faut pour la scène. Pas de similimarbre, pas de vrai feuillage en toc, mais la suggestion colorée et savoureuse de ce que comporte l'action mimée* ».

Ma la impressione più considerevole fu quella che si ebbe allorchè si conobbe la magica potenza di Leone Bakst, che aveva realizzato *Shéhérazade*.

Questa *mise en scène*, ricorda il Moussinac, resterà come la più caratteristica, se non la più bella dei balletti russi. In quella scena semplificata, ricondotta a qualche linea, dove brillano così violentemente due colori dominanti e complementari, ove tutti gli splendori si esaltano, gli occhi

scoprono una fonte di inesauribile gioia, più grande assai che ogni gioia intellettuale. L'arte di Leone Bakst, il cui spirito sembra stranamente tormentato da un sogno orientale, rivela il suo stretto rapporto con la concezione del poeta e del musicista. Il pittore fissa le visioni fuggitive che il poema suggerisce nello spirito di ognuno: ma la musica suscita forme e colori non meno fugaci e suggestivi. E questi e quelli anche il pittore foggia con tocchi di suprema leggerezza. Leone Bakst non solo costruì una scena, ma creò dei costumi. Come scenografo, a lui spettava il compito di immaginare, per questi fantasiosi sogni orientali, il costume dei personaggi. E, anche in questo lavoro, rivelò la sua squisita sensibilità e la sua genialità. Chè il *costume* non è da lui immaginato statico, nel suo momento di riposo; ma nel suo momento di moto, nel moto di tutto il poema. Con la più grande semplicità di elementi egli ha sempre raggiunto i più grandi effetti. Non solo, ma al Bakst si deve la creazione di una orchestra colorata che si adatta, con una leggerezza miracolosa, alla colorazione della orchestra musicale.

Alessandro Benoit, Roerich, Golovine, Fedorovsky, Anisfeld, Sadko, tutti grandissimi, non toccano il vertice cui giunse Bakst. Tutti si attengono però ai medesimi princìpi: stilizzazione, semplificazione, combinazioni simultanee di costumi, di colorazioni luminose, varianti a seconda del soggetto del poema e dello sviluppo drammatico di questo.

Ora, questa idea della luce e della colorazione luminosa è prevalsa e domina da una diecina d'anni, non solo nel teatro russo, ma anche nel teatro occidentale, il quale anzi, in base ad essa, s'è andato trasformando e ha proceduto oltre nel suo rinnovamento. Ma qui bisogna arrestarsi un istante a considerare la novità apportata nei *Balletti russi* (e per riflesso in molte scene del teatro d'avanguardia di tutta Europa) da due pittori russi più recenti, Larionof e Gonciarova, i cui costumi e le cui scene del *Gallo d'oro* meritano una breve disamina.

Infatti, col *Coq d'Or* di Gonciarova (1914) e con *Les Contes Russes* di Larionof (1915), il futurismo fece il suo ingresso trionfante nel teatro. E si può dire che s'inizia una nuova fase dell'arte della scena.

I princìpi, ai quali l'uno e l'altro scenografo si attennero, sono i più semplici e i più logici, in quanto entrambi mantennero fede al precetto della stilizzazione, del *caratteristico*, del simbolo. La fusione tra il costume, le forme geometriche della scena e i colori, trovò inoltre una espressione più adeguata.

L'unione tra il *movimento dell'attore* e il costume è una specie di corrispondenza musicale. Tutte le masse dei colori furono messe a profitto della impressione fondamentale che l'insieme doveva suscitare, con un predominio artisticamente perfetto dell'*oltremare*. Il movimento delle linee, l'equilibrio delle masse, raggiunge un grado di squisita e impeccabile armonia; mentre le forme immobili in certi spazi, per necessità dirò così musicali dell'architettura scenica, vengono a suggerire impreveduti rapporti fra il campo ottico e il movimento degli attori.

Ma tutto ciò non sarebbe ancora un carattere di profonda e rinnovatrice espressione scenica, ove si trascurasse di avvertire che con la Gonciarova e con Larionof, il futurismo applicato alla scena va soprattutto alla ricerca di effetti lirico-pittorici, trascurati per lo innanzi dai predecessori o non totalmente realizzati. La pittura di Cézanne si trasforma per mezzo loro in slancio lirico ammirativo dei piccoli oggetti: frutti, oggetti, fiori, ninnoli, ecc., secondo un tratto rilevante dell'arte decorativa orientale, con riferimenti al genere di Watteau.

Ciò non vuol dire che essi, e sopratutto la Gonciarova, si tengano lontani dal grandioso e dal vasto quadro di insieme, chè anzi è proprio Natalia Gonciarova, che crea la pittura monumentale moderna, nel dominio della scena. Essa è epica e, direi, religiosa, per il suo amore all'idea messianica, fondamento del suo pensiero e della

sua arte. Continuatrice delle tradizioni di Bisanzio e della Bibbia, così trascurate in occidente, essa capeggia l'arte di grande stile in questi ultimi anni, non senza tener d'occhio alla più fastosa pittura spagnuola (fondamentalmente nell'uso di certi colori: arancione, giallo, violetto, vermiglio). La sua concezione orientale della scena tende pertanto a costruire in sintesi due caratteri antitetici, la semplificazione e l'ornamentazione complicata e ricercata, che, nel senso da lei voluto, non aveva ancora riscontro in occidente. Il realismo, al quale hanno tanto inclinato, con intendimenti diversi, sia gli scenografi del sec. XIX, sia i francesi che mettono capo ad Antoine, nel XX, assume in lei una risonanza ideale che non cessa di essere ricostruzione storica nel senso esatto della parola e ricostruzione lirica. *Il Ventaglio* di Goldoni che essa allestì nel 1913 n'è un esempio palese. Tutti i costumi furono scrupolosamente riprodotti, non già secondo un pedantismo archeologico, ma secondo una visione personale dell'autrice, in modo che lo spettatore avesse la impressione netta e suggestiva dell'epoca goldoniana, della Venezia settecentesca. Non già il dettaglio desunto dal libro, dal museo, dalla stampa dell'epoca: ma la visione d'insieme, suggerita da tratti sintetici, debitamente collocati nei primi piani ottici ed emotivi della scena. Niente di italiano in essi se si considerino i singoli particolari, ma l'impressione dell'insieme energicamente italiana, settecentesca. Per esempio, il mendicante indossa un costume canarino, calzoni arancione, *gilet* verde veronese. Allorchè egli dice « Quanta polvere io porto su di me! » e spazzola il suo abito, nessuna polvere appare su quelle stoffe preziose, tutt'altro che da mendicante italiano dell'epoca. Si narra che un attore si rifiutasse dal principio di indossare quel costume, sembrandogli di contradire troppo stridentemente alla realtà. La Gonciarova gli rispose testualmente: « Con questi abiti, la vostra importanza scenica risalterà in modo straordinario. I calzoni arancione, sul fondo del cielo

azzurro carico, delle case bianche, vicino ai costumi delle dame, lilla e neri, genereranno una gamma di colori di effetto sicurissimo; molto più che se voi indossaste un abito grigio-polvere, indefinito pel tono e per le forme ». L'attore fu persuaso e la previsione si avverò interamente.

Nel *Le coq d'or* la perizia della Gonciarova raggiunse un grado di assoluta perfezione. Quivi incontriamo per la prima volta realizzato e felicemente risolto il problema della simultaneità, *danza + musica + scena*, in una grande policromia. Potremmo dire che questo del *Gallo d'oro* è il primo trionfo della scenica futurista. Fino ad esso, anche in Russia (il paese avanzato per il teatro e l'arte coreografica) la simultaneità dei tre elementi suddetti, la corrispondenza tra il *fondale* e il costume, tra il costume e il movimento, non esisteva. La Gonciarova l'ha realizzata in modo assoluto.

Ma merita intrattenersi un istante sulla sua *Liturgia*. Si tratta di sette momenti della vita di Gesù Cristo, spettacolo impressionante e pieno di germi destinati a un grande sviluppo. L'antica musica russa di soli unisoni, occupa gli interi *entr'actes*. Durante la rappresentazione, essa tace. La danza stessa si svolge senza musica, e affida tutta la sua suggestione, oltre che al movimento, alla plastica, al costume, fatto di una materia rigida. Talchè, qualche parte del corpo è a tal punto immobilizzata, che essa non può compiere se non un solo movimento che serve a caratterizzare la danza. Per esempio, il braccio destro e la gamba sinistra s'immobilizzano in un'attitudine espressiva, mentre l'altra gamba e l'altro braccio sembrano intensificare il loro movimento, data appunto la rigidità degli arti corrispondenti. Si tratta dunque di movimenti e di pose fisse. La Gonciarova è effettivamente un alchimista della scena, in quanto trae dalla materia drammatica la legge del colore, del movimento e dell' impasto delle masse. Mentre, per esempio, in *Liturgia*, abbiamo quella immobilità e quei movimenti stilizzati che conferiscono alla

magia dell'insieme, in *Foire, féerie* spagnuola di Ravel, il movimento più scatenato predomina su fondi di luci abbaglianti in armonia coi costumi più screziati, più variopinti, più diversi, che ricordano in qualche modo l'impasto fatato dei colori musicali di Debussy.

Larionof ha caratteri suoi specifici, quantunque qua e là somigli alla Gonciarova. E difatti quest'ultima è la sua animatrice, l'ideatrice di ciò che egli applica.

Larionof ama le macchine, le automobili, i treni, i tranvai, il ritmo delle folle che giungono e partono nelle stazioni fragorose, il movimento dei camerieri e dei clienti nei grandi *restaurants*, della gente per le ampie vie, delle corse, delle gare, delle maratone. Guglielmo Apollinaire scrive di lui: « A côte de Nathalie Gontcharowa, Larionof a apporté non seulement à la peinture russe, mais encore à la peinture européenne un raffinement nouveau, le *rayonnisme* ».

Il *rayonnisme* non si ferma a rappresentare gli oggetti, ma il colore e il movimento delle linee che costituiscono le forme. La qual cosa potrebbe anche essere un plagio empirico delle linee di forze futuriste. E si comprende quanto codesto metodo sia fecondo di effetti nelle sue applicazioni alla scena; in quanto permette di costruire degli scenari i quali non richiamano l'attenzione che sul colore e sul movimento. Il *rayonnisme* solleva per la prima volta il problema del *timbro del colore* e intende di creare degli ampi quadri sulla base di *timbri* diversi.

Larionof foggia anzitutto dei fantocci nuovi, maschere formate di grandi superfici gialle verdi e grigie. Quando non può applicare codeste maschere all'attore, o non può costruire il fantoccio nel modo preferito, allora gli bastano in un volto due grandi righe bleu, in mezzo a cui spicca una violenta riga bianca. Ciò è sufficiente a generare quella suggestione che conoscono tutti coloro i quali hanno assistito alla memorabile rappresentazione di *Kikimira*. In quanto alla scena, il suo metodo si può riassu-

mere così: affinchè il movimento non sia illuminato da una luce imprecisa, ma sia intensificato da una luce precisa e solo da essa, che è la necessaria, affinchè il colore e la forma dei costumi e della scena restino tali e quali l'autore li ha creati, Larionof non vuole che *una sola luce bianca* proveniente dalla rampa. Esige uno spazio scenico libero, profondo e monocromatico.

Egli inventò il teatro delle *ombre colorate*, dei fantocci stilizzati per la musica di Lord Berners. Ma, come tutti i grandi scenografi moderni, Larionof sorpassa il pregiudizio archeologico del realismo storico. Trasforma, trasfigura, confonde le epoche più diverse e più contraddittorie. Nella *Donna Serpente*, musica di Casella e libretto di Carlo Gozzi, i secoli divengono dei momenti, il mondo contemporaneo si confonde col mondo della leggenda, la fiaba con l'ambiente settecentesco e folkloristico, i personaggi indossano costumi imprecisabili, e completamente fantastici, in alcune scene; mentre in altre li si veggono in giacca del secolo XX, in divisa militare dei nostri giorni. Con Larionof, la scenografia conclude una premessa secondo un principio imposto da Diaghilew, ai pittori, musicisti e poeti suoi collaboratori. Vale a dire: come esprimere drammaticamente un ambiente drammatico? Mediante il colore, il *rayonnisme*, l'architettura, la luce, la maschera, la deformazione del volto, la sintesi di elementi discordi di epoche differenti. In conclusione però non dimentichiamo che Larionof e Gonciarova sono dei russi francesizzati e dei futuristi che abilmente sfruttano il folklore slavo.

* * *

Nell'opera riformatrice dei Russi occorre mettere in grande rilievo il Tairof.

Tairof recentemente trionfa nei teatri di Berlino, di Parigi, di New-York, con la compagnia del Teatro Kamerny di Mosca.

« Uno dei più audaci riformatori della scena apparsi oggi all'orizzonte (scrive il Prampolini) che ha introdotto nelle sue *interpretazioni futuriste* della *Salomè* di Strauss, della *Fedra* di Racine, del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, il principio di far muovere le masse umane come i singoli interpreti, tra zone cromatiche luminose, portando così una unità scenica tra l'ambiente esterno e l'ambiente interno, spiritualizzato dal colore ».

Tairof, dunque, ultimo nella schiera gloriosa dei Russi, completa la scenografia contemporanea.

Primo canone della sua dottrina è il seguente:

Il tempo e lo spazio hanno un valore fondamentale nella inquadratura scenica. Il tempo! Sventuratamente il nostro teatro tradizionale ha una concezione del tempo affatto arbitraria. Mentre si suppone, per convenzione, che una serie di avvenimenti si possano svolgere in un tempo assolutamente assurdo per brevità, fuori del palcoscenico, non si indulge alla rapidità della scena, alla sintesi e al gesto rapido e veloce.

La tecnica dei futuristi sta appunto in ciò, nell' aver rilevato l'assurdo delle convenzioni sceniche e nell'aver riconosciuto che sul teatro, come in ogni manifestazione d'arte, tutto è convenzione. Quindi tanto vale concedere un tempo minimo all'azione fuori della scena visibile, quanto concederlo sotto l'arco scenico. In ciò i futuristi sono conseguenti con la logica. Ne è risultata la visione drammatica sintetica, che non poteva essere abbandonata solo all'opera del poeta.

Occorreva che lo scenografo potesse tradurla nella visione scenica e nella visione plastica.

Ne è conseguito il gesto plastico e rapido, lo snodarsi degli avvenimenti non solo nel dramma scritto, ma anche nella vicenda dei colori, delle forme e delle apparenze sceniche e drammatiche. Ritmare nello spazio scenico una azione, qui è tutto ciò che Tairof ha tentato riguardo al principio spaziale, che di necessità s'inserisce in quello

del tempo. Il ritmo delle forme, difatti, abbraccia l'uno e l'altro concetto, spazio e tempo, su cui ogni *azione* si muove inevitabilmente.

Altro punto cardinale nel sistema di Tairof. Il teatro presenta due ambienti statici, la platea e il palcoscenico. Fra questi due non può esservi di dinamico che l'attore.

Ora nessuno potrà trascurare dal punto di vista esclusivamente scenico questa forza e questo oggetto in movimento, dal quale possono scaturire le più intense suggestioni. Sull'attore, noi abbiamo veduto, si sono scritte pile di volumi e si sono intrecciate le più disparate discussioni. Senonchè, resta sempre, come base fondamentale della concezione di molti innovatori, che egli debba rappresentare la macchia di colore (Craig). È vero che Adolfo Appia ne fa un *quid* dinamico: e anche il Ricciardi e il Prampolini non lo concepiscono se non come movimento. Ma appunto, e lo notiamo fin da ora, il Tairof ha fatto tesoro sopratutto della esperienza italiana.

Nel teatro di Tairof l'*oggetto-attore* non è un rappresentante del divismo e molto meno una marionettizzazione. Esso è uno *strumento orchestrale* dell'ambiente scenico. Esso si comporta proprio come una voce tradotta in termini di movimento. Quindi il *movimento veloce* è subordinato altresì al ritmo. E su ciò io rimando alle brevi osservazioni da me fatte nel corso di queste pagine circa l'interpretazione di ciò che si chiama volgarmente danza, e che dovrebbe piuttosto dirsi *mimica*. La mimica non è solo atteggiamento della faccia, ma di tutto il corpo, e non solo atteggiamento statico, ma cinetico. Quindi nel movimento veloce, se immaginiamo il ritmo, avremo proprio una espressione di danza, o, quel che fa lo stesso, di mimica musicale.

Il teatro orientale conosce molto bene l'efficacia di questa regolarizzazione secondo le leggi dei rapporti quantitativi e qualitativi del movimento.

Tairof ha tesaurizzato codesto principio diffuso fin dall'antichità presso gli Indiani e presso i Greci; ma naturalmente non è stato un archeologo. La sua trovata si è ricondotta *per incidens* a quelle manifestazioni remote, senza derivar da esse. Gli uomini d'intelletto spesso giungono sullo stesso terreno procedendo da strada affatto diversa.

Ed eccoci a un terzo punto della riforma di Tairof.

L'attore così concepito, come dinamismo vivente, appartiene a una umanità contingente o a una umanità supra-reale?

La teoria del Craig qui si riaffaccia. Ricordiamo che Craig voleva appunto un attore che non avesse più alcun rapporto col mondo emozionale, formale e cogitativo dell'empiria. A tal uopo propose la marionetta ideale, da lui studiata sulle forme dell'idolografia orientale.

Ma la marionetta di Craig, appunto perchè destituita di vita, e perchè è notoriamente per lo spettatore un fantoccio, per quanto ben costruita e organizzata, toglie al dinamismo quella spontaneità che noi sentiamo di dovergli richiedere. Idea geniale, quella del Craig, che, appunto perchè fu trasportata fino alle estreme conseguenze, non poteva realizzarsi con successo. Essa finì per divenire un paradosso.

Il Tairof si comporta altrimenti.

Per lui l'attore è bensì soggetto a una ritmica ideale di movimenti ed è bensì trasportato fuori dall'atmosfera realistica, ma non cessa di essere umano. Diremmo con Nietzsche che esso è superuomo.

In questa veste, conservando tutti i tratti dell'uomo interiore e apparente, potenziali, invigoriti, moltiplicati, egli può rappresentare l'intermediario fra il mondo dello spirito e il mondo della materia. E così appunto lo concepisce il Tairof. Bene a ragione il Prampolini si esprime: « L'attore, spogliato della sua umanità di personaggio *reale della vita quotidiana*, e divenuto elemento super-reali-

sta dell'atmosfera scenica (quindi irreale), acquista nuovi valori emotivi e plastici, desta nuovi moti allo spirito, allaccia tra loro ignoti mondi sensibili, proiettati secondo i riflessi dell'anima ».

Fin qui le idee del Tairof non si dilungherebbero troppo da quelle di Adolfo Appia. Ma noi osserviamo che tanto il principio del *movimento veloce*, quanto quello *del ritmo*, quanto quello dell'attore super-reale (reale, nel senso di immanente) non sono che delle premesse. L'arte scenica in questo modo viene a suggerire una trasformazione della scenografia.

Dall'attore oggetto integrante dell'atmosfera scenica (darò di nuovo la parola al Prampolini) « elemento plastico dinamico tridimensionale, sorge una necessità, una nuova visione scenica dell'ambiente a tre dimensioni ».

Qui è la migliore e la più geniale scoperta di Tairof.

Il teatro tradizionale concepisce la scena a due dimensioni (il fondale è in larghezza e in lunghezza) e non fa troppo caso di tutto l'ambiente detto palcoscenico. Ora in codesto teatro abbiamo una divergenza inconciliabile dal punto di vista geometrico. La scena è a due dimensioni, l'attore a tre. Come mettere d'accordo questo assurdo spaziale?

L'accordo raggiunto da Tairof, mercè una innovazione che ora vedremo, ha permesso di unificare la concezione scenica con la concezione dell'attore. Tairof infatti ha trasformato la scena a due dimensioni in scena a tre dimensioni. Per modo che tutti gli elementi di questa collaborano all'unisono con l'attore. La dissonanza, dirò così, fra i due strumenti di suggestione, attore e scena, è scomparsa e s'è risolta in una consonanza perfetta.

Questa trasformazione della scena ha preso il nome di *scenoplastica*.

Che cosa è essa?

Come effetto, lo abbiamo visto: è una orchestrazione delle masse plastiche (scena) e dinamiche (attori) contenute nello spazio scenico.

Come procedimento, è uno spostamento « del centro di gravità del palcoscenico e del punto di vista prospettico ».

Vale a dire, il Tairof fa del fondale non più una superficie, ma un volume. Egli di quella superficiale piana, che, per quanto l'arte pittorica s'industri, rimane sempre tale, ha fatto una estensione volumetrica.

Le tende di cui si valgono il Craig e il Reinhardt rimangono sempre una superficie piana.

I fondali, per quanto semplificati e geometrizzati dal Fuchse, dall'Appia, sono sempre egualmente superfici piane. Ci voleva un elemento nuovo che intervenisse e che rompesse la superficie piana posta in fondo al palcoscenico. Questo il Tairof ottenne mediante l'intervento di linee e di superfici verticali, di volumi in direzione del filo a piombo, opposte alla superficie piana dell'orizzonte. Con un esempio ci spiegheremo chiaramente.

Immaginiamo un orizzonte naturale vuoto. Esso, se è a una dovuta distanza, appare piano. Tale è la scena tradizionale.

Se ora immaginiamo fra noi e l'orizzonte delle montagne, cosicchè esse interrompano e taglino l'orizzontalità della linea mediante la loro posizione verticale, noi abbiamo dato al panorama una tridimensionalità che altrimenti non avrebbe avuta.

La superficie orizzontale del palcoscenico è dunque spezzata da Tairof con l'intervento di elementi verticali. La scena non si distende più su due dimensioni, ma su tre.

E in tal modo si ottiene l'accordo geometrico, che è anche accordo estetico, fra attore e ambiente.

Aggiungiamo a questa architettura spaziale un valore cromatico.

Tairof, con l'intervento del colore e delle luci, sembra realizzare per intero un programma glorioso.

Naturalmente egli in codesta opera, che lo ha posto fra i primi e i più dinamici artefici della scena più recente, procedè per gradi.

In un primo momento egli mantenne la scena orizzontale, pur dando all'attore quella plastica che era già nel suo intendimento di riformatore. Ma l'urto fra i due elementi inconciliabili, i due spazi, gli apparve evidente non ostante l'opera geniale del pittore Kusnetzof, autore delle sue scene dipinte, il quale fu il suo collaboratore più geniale.

In un secondo momento, i piani sotto l'arco scenico sono moltiplicati. Ma non si ha ancora il volume. I piani, per quanto numerosi, non costituiscono mai un solido se non sono debitamente associati. Si vede che il Tairof tenta, e vuol riuscire. Sopratutto è evidente che a lui appariva un assurdo, da rimuoversi al più presto, il piano orizzontale del fondo.

Alessandra Exter e l'architetto Vesnine, nonchè un altro pittore, il Lentulof, collaborarono a questo rinnovamento nel *Teatro Kamerny*.

Una terza ed ultima fase è rappresentata dalla piena realizzazione.

Egli infatti riesce a trasformare lo spazio bidimensionale in tridimensionale e ad accordare la dinamica della scena con la dinamica dell'attore, come abbiamo lumeggiato più sopra.

Naturalmente la scena, da realistica che era a principio, si va svolgendo a poco a poco su una linea che la conduce verso l'astrazione. Codesta astrazione significa una sublimazione, una interpretazione del reale, fatta sulla falsariga delle linee di forza.

E ricordiamo, come esempi di questo periodo di trionfo, la sceneggiatura di *Giacca gialla* e dell'*Uomo che fu il Giovedì* di Chastwarston.

In sostanza, Tairof è uno degli allestitori scenici contemporanei della più alta importanza.

I suoi princìpi sostanzialmente si riducono ai seguenti:

1. La vera azione scenica partecipa sempre della pantomima e del mistero. Ciò significa che nel teatro mo-

derno convergono ancora le due forze produttrici e creatrici di esso, inabolibili non ostante il passar dei secoli: il gesto e l'azione liturgica. Il teatro fu sostanzialmente, nel suo sorgere, un mistero sacro. Ora questo valore sacro riassomma modernamente nel culto che esso bandisce e proclama della vita dionisiaca.

2. Essenza del teatro è sempre l'azione sostenuta dall'uomo, vale a dire dall'attore, che rivela la dinamicità della vita.

Nella persona dell'attore sono riunite organicamente, e però in modo indivisibile: la forza creativa del dramma e lo strumento di esso. Toglierlo, come alcuni vanno dichiarando oggi, significherebbe per Tairof abolire addirittura la essenza drammatica.

L'attore deve attingere la massima efficacia, raggiungere la perfezione. Per modo che si dovrebbe creare pel teatro drammatico un *corps de drame*, come esiste un *corps de ballet*, per costituire degli attori di indiscusso merito.

3. Due processi creativi formano la immagine scenica: il processo di formazione interiore dell'idea artistica e il processo della sua « incorporazione ».

Per la *incorporazione*, l'artista deve impadronirsi del suo strumento e del suo materiale. Il che, tradotto in povere parole, significa che lo scenografo deve fare affidamento su tutte le risorse della sua arte, che egli deve padroneggiare e possedere. Per la formazione interiore egli deve sapere e poter trarre da sè tutta la scala delle emozioni e incorporarle nella immagine scenica. Ciò significa: non basta che sia un tecnico, dev'essere anche un artista, deve possedere una sensibilità nobilissima. Anche l'attore deve possedere questa che Tairof chiama tecnica esteriore e tecnica interiore.

4. La vera emozione artistica dell'attore non può essere, in nessun modo, fedele alla realtà naturalistica della vita.

Problema di altissima importanza che accomuna omai tutti gli artisti moderni, a qualunque tendenza appartengano. Senonchè, mentre molti, come Craig, stanno per una stilizzazione, Tairof afferma che la stilizzazione è anche essa contraria alla vera emozione artistica, perchè è una rappresentazione schematica della emozione realistica.

L'attività dell'attore sotto l'arco scenico dev'essere *reale*. Ma tutto sta a comprendere di che realtà si parli. Noi ormai non abbiamo bisogno di ripeterci. Sappiamo che esiste una realtà empirica e una realtà profonda. E Tairof intende di questa ultima. La quale per l'attore si risolverà sostanzialmente in una immagine variopinta e musicale, che egli trae dalla sostanza intima del dramma e dalla scena che egli « incorpora ».

5. Il teatro naturalistico considera l'attore (oggetto scenico) nel cerchio del palcoscenico. Esclude sistematicamente, e per concezione sua propria e tradizionale, lo spettatore dal gioco scenico.

Il teatro della stilizzazione ignora per contro la passione da attore ad attore e sembra volgersi esclusivamente allo spettatore. In altri termini, esso esiste solo in quanto esiste uno spettatore, giudice della sua sintesi e del suo astrattismo.

Il teatro neo-realista (quello di Tairof), invece, tenta di fondere queste due forze diverse e in apparenza contraddittorie: attore e spettatore.

6. La improvvisazione è un mezzo del teatro neorealista, il quale offre all'attore la maniera di impadronirsi delle sue capacità emotive.

7. Il corpo presta alla immagine scenica la sua forma plastica. La voce e il ritmo le prestano la loro forma musicale.

La voce e il ritmo esteriore (parlata dell'attore) debbono essere scanditi all'unisono sul ritmo interiore. La immagine scenica e la immagine emozionale del personaggio debbono fondersi in questo vertice che è il dato musicale. Ciò, non solo non toglie, ma esige che il principio rit-

mico del discorso scenico sia strettamente fuso col principio dinamico; cioè che tra elemento vocale o parlato e elemento dinamico, o gesto e movimento, ci sia la più stretta fusione.

Tairof ha naturalmente, come Craig, le sue idee circa il maestro di scena, idee che si presentano anch'esse evidenti e precise.

Compito del maestro di scena, egli afferma, è di coordinare la creazione dei singoli attori e del poeta, per giungere a un'armonia unitaria e fondamentale.

Egli anzitutto aiuta l'attore a trovare il segreto della scena che deve interpretare e nella quale deve muoversi e discorrere. Egli avverte l'attore e gli insegna che qualunque azione scenica — purchè vera e poetica — oscilla sempre fra la « arlecchinata » (parola cara al Tairof) e il mistero. Si tratta di scoprire il principio di quella « arlecchinata », che in fondo corrisponde alla *ironia romantica idealistica*, e di quel mistero. Ma non nei termini generali, bensì di volta in volta, scena per scena.

Fatto ciò, egli troverà la *vera forma scenica*, interpretando il motivo dinamico e poetico dell'attore, la vibrazione lirica del dramma, i suoi possibili sviluppi, gli intendimenti del pubblico. Ma — ed ecco un altro punto in cui Tairof si accorda di nuovo con Craig — egli afferma la indipendenza assoluta dell'opera di teatro dall'opera letteraria. Noi conosciamo *l'arte della scena* di Craig. Impariamo a conoscere questi capisaldi di un'arte della scena, inediti, di Tairof.

« Il compito del teatro è possente e autonomo. Deve ricreare l'opera del drammaturgo in una forma nuova, indipendente, generale, che possa far da sè, e possa aver valore e funzione d'arte, nonostante la mancanza eventuale del poema ».

Questa tendenza alla emancipazione, per cui l'arte della scena tende a una successione dell'arte drammatica, ha un significato non dubbio in Craig. Lascia però perplessi

in Tairof, in quanto egli fonda sull'attore gran parte del successo scenico e della suggestione artistica. Bisogna prender dunque le sue idee temperatamente e tradurle così: l'opera scenica (scenografica), anche nel caso mancasse il dramma (che però è necessario), dev'essere condotta in modo da poter rimanere con tutti i suoi valori artistici inalterati.

Il problema della musicalità scenica, e della musica, come armonia, in teatro, è toccato altresì dal nostro artista. *Musica*, per un maestro di scena, significa « orchestrazione dell'azione scenica e sua risoluzione ritmica ». Ciò significa: non solo tutte le masse debbono essere tra loro armonizzate, non solo i singoli attori debbono quasi corrispondere a una nota musicale ciascuno, sicchè ciascuno sia il complemento dell'altro; ma attori e masse debbono intonarsi *ritmicamente* con la scena, e questa col gesto degli attori, con le luci, coi colori, e tutto il materiale, umano e meccanico, con l'opera di poesia (dramma).

Dopo Craig, nessuno aveva stabilito così nettamente le responsabilità e i compiti non lievi del maestro di scena.

Dal fin qui detto, si comprendono anche certe innovazioni di Tairof, per esempio la tridimensionalità. Difatti, se l'attore ha la importanza che abbiamo visto, è chiaro che il movimento della sua tridimensionalità non può armonizzarsi che in una tridimensionalità scenica, che non sia la solita derivata dalla altezza, larghezza e profondità del palcoscenico. Lo spazio scenico deve sostenere la forma corporea dell'attore, accompagnarla nelle sue manifestazioni e nel suo ritmo, adattarsi ai movimenti e ai gesti dell'essere umano. Per questo era necessario trovare un pavimento scenico deformato, complesso, diviso in tanti piani orizzontali, verticali ed obliqui (di altezza diversa) che rappresentasse di già un ritmo costruttivo dell'azione scenica. Ed effettivamente, le costruzioni verticali servono specialmente a diminuire o ad accrescere la dimensione dell'attore, quelle orizzontali ad isolarlo e a

farlo risaltare; quelle oblique a confonderlo in una specie di dramma architettonico che preludia al dramma parlato.

Il surrealismo in Teatro, proclamato scenograficamente da Tairof e dai suoi discepoli, è a sua volta sostenuto da poeti i quali collaborano a codesto movimento di trasformazione, anche fuori della Russia, dell'arte teatrale. Ivan Goll, alsaziano di origine, tedesco di cultura, francese di elezione, ha proclamato alto, di questi tempi, i diritti del surrealismo scenico. Egli riassume così brevemente la sua concezione teatrale: « Si è completamente dimenticato che il teatro dev'essere una lente d'ingrandimento. Gli antichi se ne resero conto benissimo. I greci camminavano sui coturni. Shakespeare faceva parlare gli spettri. Si è dimenticato che il primo attributo del teatro dev'essere la maschera: la maschera è rigida, unica, semplice come il Destino. Ogni uomo porta una maschera. In ogni maschera è una legge, ed è questa la legge del dramma. L'irreale diviene vero. I bimbi hanno paura della maschera. L'arte deve rifare dello spettatore un fanciullo. La maniera più semplice di giungere a ciò è quella di essere grottesco ».

E aggiunge: « Il poeta surrealista è destinato a evocare l'impero della realtà, applicando il suo orecchio alla terra ».

Non è chi non veda un tratto di modernità squisita in questo programma. La realtà, come più volte abbiamo ripetuto, non è la empiria. I maestri e gli artisti della scena hanno così ben compresa questa verità, che hanno tentato con tutti i mezzi di riprodurre sotto l'arcoscenico il paesaggio fantastico, la proiezione del panorama interiore che emerge dal dramma. In Italia io ho sostenuto da anni la necessità di romperla definitivamente con le vecchie ubbie retoriche del verisimile. Trattando anzi dell'*Irrazionale*, ho affermato e dimostrato che la vita è nel dominio di questo e che non è possibile accontentarsi di riconoscere nelle apparenze e nelle esteriorità delle forme e della realtà sensibile la realtà vera e dinamica della vita. Ora è la

volta di un programma lanciato dall'autore di *Matsalemu*, Ivan Goll. E una schiera di scrittori fanno cerchio al maestro, maestri essi stessi o giovani a cui è destinato l'avvenire. A Parigi s'è costituito appunto su basi pratiche il primo nucleo di codesto teatro surrealista, con un programma internazionale, di cui fanno parte Giorgio Kaiser, Guglielmo Apollinaire, Ruggero Vasari, il Leiwik, il Bronnen, lo Stramm, il Majaknwski e Pierre Albert-Birot.

Nel programma, inviato in tutta Europa, Ivan Goll invita i direttori di scena d'avanguardia di Mosca, Berlino e Roma a contribuire alle rappresentazioni del teatro *surrealista* coi loro nuovi e particolari mezzi di espressione.

Il surrealismo così guadagnerà nuovi artisti e noi crediamo che in tal modo l'arte di tipo Tairof potrà ritrovare dei motivi concordi anche con quella di Craig e di Reinhardt.

***

A questo punto vien fatto di parlare di Anatolio Dolinof.

« Il teatro d'arte » in Russia ha degli intendimenti che giova mettere in rilievo e che furono espressi categoricamente da Anatolio Dolinof, che a quel teatro dà la sua opera e il suo talento fecondo. Si tratta di nuove manifestazioni della scenografia, le quali concorrono, insieme alle altre varie e numerose, a costituire una nuova base del teatro di poesia.

« È mio proposito » dice Dolinof, « di dare nel breve spazio di tre o quattro minuti, durata media di ogni *pièce* del *Coq d'Or*, sensazioni intense così come nelle novelle di Maupassant. Sobrietà di mezzi, sintetismo assoluto di ogni elemento e grandi effetti ».

Sobrietà di mezzi — questo è il primo principio di Dolinof, principio che domina insopprimibile in ogni rappresentazione della compagnia del *Coq d'Or*, di cui egli è direttore. Voci, musiche, gesti, scena, movimento, tutto viene fuso in bella unità, senza per questo incorrere mai nel com-

plicato e nel fastoso orientale di cui, per esempio, è maestra la Gonciarova. Dolinof non ama il dramma eternamente lungo, analitico, per cui vanno ancora in estasi i pubblici europei. Egli sta per il *bozzetto* (chiamiamolo così) rapido, veloce, sintesi essenziale di un momento drammatico, focalizzazione di tutto uno sviluppo scenico che si sottintende.

Enzo Senzasono nota a proposito la suggestione esercitata dalla rappresentazione degli *Ussari neri*, che io definerei un momento drammatico-musicale. Attorno a un tavolo, in penombra, gli ussari. Calici d'argento. Colori foschi. Biancore dei volti. Una sola lampada. E fuori la neve che cade. Questo il quadro. Gli ussari domani dovranno muovere alla battaglia. Onde ora nella notte intonano il loro cantò di guerra. Ma il canto di guerra si affievolisce, si fonde con una visione nostalgica della casa, della donna, della felicità. E nella notte sepolta dalla neve risplendono, come fiammelle lontane, le case dove la felicità domestica ancora sorride. È tutto. Visione sintetica. Un bozzetto che non ha bisogno di altro, un quadro animato e a un tempo un dramma.

Dolinof e la compagnia del *Coq d'Or*, alternando il dramma musicale, fuso con la danza, con la prosa, col quadro suggestivo, hanno generato quella forma di teatro che era nell'aspettazione di tutti. Il teatro può anche considerarsi come un bel quadro che si vede in una galleria d'arte e che per una magica virtù si anima e vive. Dolinof, che ha maturato il suo geniale disegno nella Russia rivoluzionaria, ha perfettamente compreso che in questa — a parte tutte le meravigliose scoperte e applicazioni di indole scenografica — non è sorta nessuna forma di teatro veramente aristocratico, nessuna forma di teatro nuovo.

Non ci arresteremo a questo punto a mettere in rilievo altri maestri della scena russa: Jakulof (di cui vanno segnalati i costumi del *Giroflé-Girofla̕*), Alessandro Vesnin (la cui messa in scena della *Fedra* di Racine e dell'*Uomo*

che fu Giovedì sono due trionfi) o Ferdinandof (famoso pei costumi dell'*Adriana Lecouvreur*). Tutti questi scenografi traggono dalle innovazioni di Tairof succhi vitali di cui nutrono la loro feconda genialità.

4. - La Germania.

Il rinnovamento del *décor* teatrale ha avuto il suo primo inizio in Germania nel 1900. Comparando dalle date (ciò è sommamente istruttivo in questo momento) troviamo:

1° Attività di Gordon Craig: iniziatasi nel 1896.

2° Fondazione del *Teatro d'arte:* 1898.

3° Attività del teatro di Mosca: 1898.

4° Balletti russi rappresentati la prima volta a Parigi 1909.

L'operosità dei grandi scenografi tedeschi va posta pertanto fra i maggiori tentativi e le più felici applicazioni della rinnovata scena in occidente e la divulgazione del balletto russo a Parigi. L'opera della Gonciarova e di Larionof è naturalmente posteriore e recentissima.

Non si può intanto negare il fatto incontrovertibile, che il movimento di rinnovazione in Germania è segnato da una tendenza spiccatamente craighiana. Fu Gordon Craig che diede il motivo agli scenografi germanici, o che, per lo meno, fece loro sentire la necessità di percorrere una via nuova. Accanto alla influenza di Gordon Craig troviamo, collaterale, quella esercitata da uno svizzero, Adolfo Appia.

Appia, come il suo grande maestro inglese, cominciò a sentire fin dagli inizi della sua carriera, l'inverosimile disarmonia che esisteva fra le tele dipinte della scena e il corpo umano vivente, plastico e mobile, destinato a muoversi in quell'ambiente umiliante e falso. Tra la scena dipinta secondo le vecchie prospettive e l'individuo vivo, Appia scoperse, anzitutto, che la disarmonia derivava

dalla luce. La questione era sopratutto inerente alla illuminazione. *La luce, che conviene a valorizzare una tela dipinta, non è mai quella che esigono dei corpi in movimento.*

Bisogna assolutamente decidersi: o sopprimere il movimento, o sopprimere la tela dipinta. Ora non è un nonsenso sacrificare, in un'azione drammatica, l'essenziale, l'essere umano, a una cosa così accessoria come la scena di vecchia maniera? Sacrificarlo, come si è sempre fatto e come si continua a fare, dovunque non si è rotto definitivamente ogni rapporto con la tradizione? Or bene, Appia si propose il problema di rinnovare, di *ricostruire ex novo la scena in funzione dell'attore* e di liberarla di tutto ciò che è in contradizione con questo ultimo. Il problema si riduceva, insomma, nei termini seguenti: trovare una struttura plastica della scena che mettesse in valore gli atteggiamenti e i movimenti del corpo umano, esigendo quella stessa illuminazione che il corpo umano-dinamico esige. Appia lo risolse, quel problema, in una forma semplice e geniale: sostituì alla pittura il rilievo. La scena, il fondale, non dovrà, d'ora in poi, essere bidimensionale, ma di tre dimensioni. Per modo che lo scenografo non dovrà più obbedire al compito di *dipingere* un quadro di fondo, senza alcun rapporto diretto con l'attore in movimento, *ma di creare uno spazio nel quale questi potrà muoversi*. Appia codeste idee le aveva già espresse e sostenute audacemente in un libro che risale al 1896. Per applicarle si rivolse ai drammi musicali di Wagner. Nella musica egli vide il principio regolatore per determinare la *messa in scena*.

Per modo che è proprio dalla musica che egli trae i motivi scenografici sintetici e rappresentativi del dramma per via di scorci allegorici. Essendo la musica che regola il movimento dell'attore, sarà altresì la musica che genera con una esatta corrispondenza a quel gesto, a quel movimento, a quella dinamica umana, l'ambiente in cui la vita individuale e collettiva si svolge.

Ora, se si ammette con Appia che lo scopo precipuo della scena è precisamente la valorizzazione dell'essere umano, su cui si concentra l'interesse drammatico, è difficile di non riconoscere il merito eccezionale dei *décors* da lui concepiti pei melodrammi wagneriani.

Senonchè questo non fu che un primo passo. Appia, tenuto conto della importanza affidata al movimento, in quelli e in altri drammi veramente energetici, sentì la necessità di ciò che egli chiamò *la ginnastica musicale*. Il problema si imponeva insopprimibile, nè egli ne vedeva la risoluzione quando il caso gli fece conoscere l'opera di Jacques Dalcroze.

Insieme con Jacques Dalcroze, si mise all'opera, con l'ardore di chi è assillato da un'idea dominatrice e fissa. Fu il Dalcroze che mise a poco a poco Appia sulla via di fermare i valori sostanziali della *ginnastica musicale*, cioè *del puro gesto ritmico*. L'accordo meraviglioso tra musica e gesto è forse uno dei princìpi più alti dell'arte plastica, metafisicamente intesa. Ora il Dalcroze, musicista scultu-rale, e Appia, scultore del rilievo e della luce, insieme uniti, risolsero il problema, accordando tutto il predominio alla figura umana sulla scena, sicchè il fondale diviene un mezzo per far risaltare quella. La suggestione che da essa deve emanare, non è di origine autonoma, ma è un effetto di risultanza fra la scena in rilievo propriamente detta e il gesto ritmico della figura umana.

Codesta euritmia che regna fra il gesto e la musica, tra i suoni e la luce e i rilievi, trasformerà, secondo Appia, i numerosi elementi del dramma.

Appia giunge in tal modo a conclusioni affatto mistiche circa la nostra stessa vita quotidiana, i nostri rapporti umani consuetudinari e realistici. Egli crede al miracolo estetico. Sarà l'arte che ci farà ritrovare il segreto di quella vita solidale, per cui gli antichi hanno su noi una manifesta superiorità. Noi abbiamo ciascuno le nostre preoccupazioni; e raramente ci preoccupiamo di quelle altrui. Solo l'arte,

poichè essa persegue uno scopo assolutamente disinteressato, potrà fondere i singoli elementi umani in unità. Sono necessarie alla *pólis* delle feste d'arte che siano una comunione di tutti i partecipanti, ove non esista più la odiosa delimitazione fra coloro che agiscono e creano, e coloro che sono condannati alla passività. Negli *uditori* e negli *spettatori* di oggi non esiste veramente l'entusiasmo, ma il tarlo critico che sgretola e corrode ogni pura gioia estetica. Ora, affinchè questo danno sia rimosso, è necessario che tutti abbiano, nella misura loro consentita, la illusione di *agire* nell'insieme, di rappresentare una parte attiva, di essere forze destinate alla elaborazione collettiva di un'opera di bellezza disinteressata, il cui fine supremo è di largire la gioia. Come? Jacques Dalcroze lo insegnò ad Appia, mediante i suoi princìpi di ritmica applicata al movimento. Nei suoi corsi di ritmica, tenuti all'Istituto da lui fondato, non c'erano, esattamente parlando, degli spettatori, tutti *agivano* e tutti avevano coscienza di agire. La sala era una e senza separazione tra pubblico e danzatrici. Allo stesso modo, nell'antichità, i gradini degli spettatori formavano con la scena e con l'orchestra un solo insieme estetico. Perchè ciò non potrebbe essere anche in un futuro teatro dell'Ideale? La comunione fra tutti i partecipanti sarebbe già, in questo modo, completa. Per renderla affatto intima, ciò che Appia esige assolutamente dall'opera d'arte è che essa solleciti, da parte di colui al quale è offerta, quella partecipazione spirituale, di sentimento e d'intelligenza, che costituisce l'essenza del piacere estetico. Dal che scaturisce la necessità di *quelle scene che suggeriscono infinitamente più che non dicano, che lasciano alla fantasia la sua intera libertà ed esigono da essa la più intensa attività creatrice.*

* * *

Alle idee di Craig (semplificazione scenica e simbolizzazione desunta dalla materia drammatica) e di Appia (ri-

lievo sostituito al quadro, predominio dell'attore, scorcio architettonico promotore della fantasia) seguirono in Germania le realizzazioni di Fritz Erler al Künstlertheater di Monaco, e di Oscar Graf e di Max Reinhardt al Kleines Theater e al Deutsches Theater di Berlino.

I rinnovamenti avveratisi intanto al *Théâtre d'art* e al teatro dell'*Oeuvre* a Parigi, quelli di Bayreuth miseramente falliti fino a che Appia non sopraggiunse con le sue nuove idee e con la sua genialità riformatrice, non rimasero d'altronde senza interesse per tutti coloro che, in Germania, si appassionavano all'arte scenica e alla rivoluzione franco-russa della scenografia.

Giorgio Fuchs fu uno dei più ardenti artefici intesi a ricercare e a realizzare un teatro moderno tedesco che corrispondesse alla cultura moderna e alle esigenze artistiche rinnovate. Reagì violentemente all'arte naturalista, tanto che nel suo libro *Die Revolution des Theaters* egli confessa che il brusco slancio della civiltà meccanizzatrice ha distrutto le antiche civiltà solidamente stabilite. Nelle grandi agglomerazioni d'uomini, trapiantati fuori del loro suolo naturale, la potenza delle razze è perduta. Gli antichi schemi di pensiero e di sentimento si sono spezzati, ma non ne sono stati sostituiti dei nuovi. Pertanto, l'intollerabile aspetto della vita moderna, senza forma e senza bellezza. Si è tentato di mettere una maschera a codesta mostruosità. E, « secondo il metodo degli arrivisti, ci si è contentati di imitare quelle forze del passato, nelle quali le migliori generazioni delle antiche civiltà hanno esaurito e perduto la loro vita ». Per la nuova società, la società antiborghese, Fuchs immagina un nuovo teatro. Un tale teatro, egli soggiunge, arricchirà necessariamente la vita drammatica, la drammaturgia stessa, rivolgendosi e domandando ausilio alle altre arti. Chiederà dunque la sua operosità alla pittura; ma questa non sarà tenuta a dibattersi nell'errore in cui fino ad oggi ha preteso di rimanere, vale a dire quello di voler dare la *profondità*, e di voler

rendere le tre dimensioni. Sarà sufficiente, pel nuovo teatro, che la pittura risolva *il problema delle linee e dei piani puri*. I pittori, come gli attori, dovranno, in ultima analisi, *allontanarsi dalla natura*.

Aggruppando intorno a sè un certo numero di artisti, di critici, di uomini appassionati alla questione del teatro, come per esempio il Littmann, direttore del teatro Schiller, Benno Becker, i pittori Oscar Graf, Fritz Erler, Ernst Stern, Hans Wieland fondò nel 1907 a Mónaco il *Künstlertheater*, o Teatro degli artisti.

In sostanza la sua dottrina riecheggia della teoria di Appia (piani e linee in luogo di prospettive ottenute per via del disegno, della luce e del colore) e di Gordon Craig (semplificazione simbolizzatrice, cioè quel che il Fuchs chiama l'*antinaturale*).

Fu al Künstlertheater che Fritz Erler eseguì la messa in scena del *Faust*, il cui successo fu enorme. L'Erler era d'accordo con Giorgio Fuchs nel fatto fondamentale di non ricercare alcun valore realistico, di non perdersi in dettagli naturalistici. « Noi volemmo — egli scrive — occuparci, sopratutto, anzi esclusivamente, dell'essere vivente, del suo aspetto umano, della espressione della sua spiritualità, e non già di un mondo di cartapesta e di filo di ferro. Era l'attore come tale che doveva di nuovo accattivare tutto l'interesse dello spettatore, e non quel deserto di tela dipinta di cui si è soliti circondarlo, o quella diffusione di accessori e di particolari, quei macchinismi e artifici, nei quali si distrugge e si rinnega il testo del poeta ». Cosicchè, egli aggiunse, sarebbe stato commettere una imperdonabile colpa di fronte all'arte, voler esprimere scenicamente la descrizione pratica, ma in alcun modo pittorica, del sole al tramonto, del crepuscolo che si diffonde su montagne e su valli, per mezzo della pittura. Per il *Faust*, tutto intero, non è stato fatto uso che di due fondi dipinti, molto semplici. Il resto è stato ottenuto per via della luce, con un fondo bianco e un fondo

nero. La scena mediana si componeva di due costruzioni massicce e mobili. Esse avevano l'aspetto di pareti in pietra di tono grigio, variato a seconda della luce; cosicchè potevano servire a tutte le scene del dramma. Esse rappresentavano, volta a volta, la prigione, la taverna, la casa, la chiesa, le camere. La colorazione uniforme dava poi ciò che era eminentemente importante, la unità d'impressione. La rapidità dei cambiamenti favorì perciò la rapidità dell'azione. Quasi come in sogno le scene si succedevano l'una all'altra, di modo che il luogo pareva cambiare, ma non lo spirito di esso. Il pavimento era poi un grigio neutro, di struttura imprecisa. Il proscenio restava immutabile per la chiesa, la camera, la passeggiata. I costumi furono scelti fra quelli del sec. XV, perchè codesta moda di vestire a lunghe pieghe favoriva l'effetto a distanza ed evitava all'attore quell'aspetto, che omai consuetudinariamente ha assunto, di ballerino di teatro da fiera.

Anche Fritz Erler dunque procede direttamente da Craig e da Appia. Ne differisce invece Max Reinhardt, il quale ha portato alla scenografia contemporanea un contributo originale. In Germania egli è addirittura ritenuto un idolo; e molti sono stati gli imitatori che si son messi sulla via aperta da lui, fra cui Gémier, che ha trasportato in Francia la maniera del maestro tedesco.

Max Reinhardt intraprese la sua lotta contro il naturalismo e mise la scena, il *décor*, al servigio del dramma; vale a dire fece della scena una subordinazione dell'opera poetica e non — come molti russi e molti dei recentissimi scenografi — un che autonomo e per sè stante. In una sala da ballo egli rappresentò per la prima volta *Ebrezza*, il potente dramma di Augusto Strindberg; poi *Erdgeist* di Wedekind e *Asilo notturno* di Gorki. Più tardi, al Neues Theater, *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck e il *Sogno di una notte di Estate* di Shakespeare. Inutile ricordare le sue numerose e posteriori realiz-

zazioni sceniche omai famose. A noi importa rilevare i caratteri fondamentali della sua arte, il suo metodo, il suo principio informatore. Certo è che Reinhardt ebbe, anche dagli inizi, il buon gusto di valersi di pittori insigni, come Ernst Stern, Lewis Corinth, Slevogt e Walser.

Le idee di Max Reinhardt potrebbero ricapitolarsi nelle seguenti:

L'opera dello scenografo non dev'essere subordinata ad alcun pregiudizio realistico.

La realtà in teatro è cosa della quale occorre disabituarsi se si vuol veramente raggiungere, da parte degli artefici, una forma di bellezza, e da parte del pubblico un godimento estetico. Ma lo scenografo non deve nè meno subordinarsi a preconcetti. Solo un fatto egli deve cercare di realizzare, solo un fine deve ripromettersi e perseguire, quello di compiere opera assolutamente destinata al teatro, teatrale.

Bisogna, a questo scopo, emancipare il teatro da tutte le sopraffazioni di poeti, musicisti, industriali e via dicendo (idea questa che Gordon Craig ha per conto suo ripetutamente sostenuta; e quindi è in Reinhardt di seconda mano).

Il teatro deve volgersi al *senso* dello spettatore, *senza affaticarlo.*

Notevolissimo principio che sta a significare un gran numero di idee implicite e che contiene in sostanza un tratto polemico di primissima importanza. Chè, difatti, rivolgersi al senso significa non cercare delle astruserie di cui la risonanza sensibile manca, ma offrire uno *schema* di cose, di linee, di sviluppi sculturali e pittorici significativi, o simbolici, dato che non debbono esser realistici; significa non costipare la scena di tratti inutili o documentari, in quanto questi (come accadeva al tempo della vecchia scenografia) potranno esser utili pedagogicamente, ma non suscitare una impressione sintetica, che è quella la quale si ricerca nella visione drammatica. Come il

dramma è sintesi, concentrazione, scorcio, così dev'essere l'ambiente in mezzo a cui esso si svolge.

Bisogna attenersi alle grandi linee, agli assi maestri, ai contorni che sono capaci di avvolgere il tutto, l'intero quadro, e non alle spezzature, alle linee frammentarie, alle geometrie complicate.

In quanto poi alle creazioni ornamentali, queste, se utili alla impressione unitaria e sintetica, e solo in tal caso, saranno ricercate tra i motivi simbolici, pienamente apparenti, intuitivi, atti a suscitare impressioni collaterali alla impressione del dramma, o a rinvigorirla. Non si andranno a ricercare mai nel repertorio dei generici architetturali, o sculturali, o pittorici; come non si cercherà mai un ornamento vero e proprio per un'opera letteraria che sia un aggiunto, un dato parassitario e applicabile a questo o a quel componimento.

I contrasti delle luci potranno e dovranno avere un motivo eminentemente psicologico. Saranno una interpretazione del dramma e non un gioco ozioso, come spesso avviene di incontrare nella vecchia maniera di rappresentare.

Reinhardt e Scriabine fino dal 1908-9 avevano applicato le luci psicologiche in Germania e in Russia.

Come il lettore ha compreso, non si tratta del *dramma del colore*, aggiunto al dramma letterario, come il tessuto musicale nel melodramma, ma di un fatto che rientra un poco nella *interferenza delle arti*.

Continuando a discorrere delle altre realizzazioni e rinnovazioni in Germania, notiamo l'opera di F. Fanto all'Opera di Dresda. Anch'egli, reagendo al naturalismo con le sue armonie colorate e le sue fantasie decorative, compose i costumi della *Salomé* di O. Wilde, quelli della *Giovanna d'Arco* di Schiller e quelli dell' *Oberon* di Weber. L'opera di J. Savitz a Monaco e quella di Schumacker a Dresda è parallela; così quella di J. V. Klein, che, come le precedenti, poggia essenzialmente sulle ricerche di luci a

mezzo di proiettori, integra l'insieme dei risultati a cui sono giunti i tedeschi.

Ma l'influenza del Künstlertheater di Monaco e del Deutsches Theater è stata considerevolissima. Essa ha avuto il potere d'imporsi dovunque, in tutta Europa, di poi, e particolarmente in Francia, dove i saggi di Monaco ebbero una ripercussione al *Salon d'Automne* del 1910.

I tedeschi, d'altronde, son rimasti sempre intenti a tutto ciò che si va escogitando e attuando negli altri paesi di Europa. E in questo dominio, come in tutti gli altri, c'è stata una assidua penetrazione.

* * *

A questo punto vien fatto di parlare di Paul Wiecke, colui che sviluppò la scenografia contemporanea, perfezionando e rendendo possibile e suscettibile di effetti scenici il palcoscenico multiplo. Codesto palcoscenico funziona da oltre sei anni allo Staatstheater Schauspielhaus di Dresda, che Wiecke dirige. Fantastica officina musicale, scrive il Prampolini — codesto palcoscenico, anzi il retroscena di codesto palcoscenico, nel quale tutto, dalla macchina più complessa al più semplice meccanismo, dalla scena che deve apparire al ritmo dei motori, compie un lavoro fervido, risoluto, armonico.

Come è costituito il palcoscenico immaginato da Wiecke? Come sei settori di forma triangolare (triangolo sferico) la cui base ha l'ampiezza di tutto l'arcoscenico, e il cui volume è sufficiente a riempire il palcoscenico intero. In altre parole, immaginando il palcoscenico come un emiciclo e dividendo questo emiciclo in sei triangoli sferici si comprende come ciascuno di essi, prospettato alla platea, debba apparire un pieno e completo palcoscenico.

Il primo e secondo triangolo « la prima e la seconda piattaforma » dice il Prampolini « dinanzi al boccascena funzionano come due ascensori (a sistema idraulico per evitare il rumore come avviene per quelli elettrici), sui

quali viene costruita la scena nei differenti sistemi voluti. Terminata l'azione scenica richiesta dalla *pièce* teatrale, l'intero palcoscenico scende silenziosamente e rapidamente al piano sotterraneo, trasportando seco scena ed attori per lasciare il posto ad una delle piattaforme sulle quali è costruita la scena del secondo quadro, e così via fino all'infinito. Con un semplice sistema di due ascensori, per spostare le piattaforme, scorrevoli su binari, e un sotterraneo della medesima capacità cubica dell'arcoscenico, al livello degli spettatori, si possono tener montate contemporaneamente *le scene* ed effettuare in una medesima rappresentazione un numero infinito di cambiamenti totali di scena, lasciando come intervallo di tempo, fra una scena ed un'altra, due minuti, cioè l'attimo in cui il sipario si chiude per poi riaprirsi subitamente ».

Questo è il palcoscenico multiplo nella sua forma più elementare e a un tempo perfetta, ideata da Wiecke.

Ma nel teatro di Dresda, epperò dal Wiecke, non è soltanto il problema inerente al palcoscenico che è stato studiato e risolto. C'è ancora quello della luce e del colore, che viene considerato come fondamentale. Non si tratta di offrire soltanto delle suggestioni cromatico-psicologiche, ma di creare una vera e propria atmosfera scenica. Le architetture luminose e dinamiche, che costituiscono la scena coi loro cromatismi, interpretano a un tempo il dramma e offrono un elemento di fascino « astrale », come direbbe il Ricciardi, fascino nel quale consiste la piena e sapiente realizzazione di una scena moderna. Gli effetti luminosi, le architetture cromatiche non sono fine a sè stessi, ma cooperano con tutto il resto della scena a una unità « variabile, a una mobilità incessante, da cui risulta il senso superiore della bellezza ».

Così il Wiecke è uno dei primi ad aver usato la cupola Fortuny « perfezionata a curva elissoidale e incastonata da diamanti di luce ». Nello sfondo di essa « s'innalza su la volta un meraviglioso paesaggio di batterie elettriche, po-

polate di bilance mobili dotate di differenti sistemi di illuminazione, proiezione e rifrazione ». Il Wiecke ha potuto per tal modo fare a meno di quel vecchio sistema ormai destinato a scomparire, che è la luce della ribalta: il più antiestetico e il più realistico e quindi meno suscettibile di suscitare emozioni irreali e di sogno che possa immaginarsi. Tra il boccascena e il quadro dell'azione scenica, rimane così un'aureola di tenebra, « mentre gli attori vengono simultaneamente illuminati da una batteria mobile che proietta la luce con un raggio a 45° attraverso una fenditura del pavimento, per tutta la larghezza del palcoscenico ».

Tutto l'ambiente della scena assume poi un suo aspetto caratteristico « mediante l'impiego di proiettori mobili Gassler a resistenza e dai colori cangianti in dissolvenza ».

Con tutti questi espedienti, il Wiecke è riuscito a creare una scena che finora è unica, in quanto con genialità nuova sono chiamati a collaborarvi l'architettura, il movimento, il colore, la luce. Certo la suggestione che deve generare quel contrasto di tenebra e di luce proveniente dal basso e contemporaneamente dalla cupola Fortuny non è facile immaginarlo senza averlo visto, e non è facile comprendere da un semplice resoconto la genialità meravigliosa del Wiecke fattoci conoscere per primo in Italia dal Prampolini.

Altri due tedeschi, che hanno portato un gran contributo alla scenografia seguendo e sviluppando le idee di Reinhardt, sono Strnad e Stern.

A petto loro, Reinhardt e Fuchs appaiono dei sorpassati.

Dico *appaiono*. Ma bisogna intenderci su questa parola. In ogni manifestazione d'arte ci sono i più audaci che si spingono innanzi e vogliono raggiungere limiti che gli altri si erano inibiti.

Reinhardt e Fuchs, per me, non sono affatto sorpassati, come vorrebbero i critici oltranzisti, ma si trovano semplicemente sopra un'altra via.

Quale è la estetica dei due campioni della sinistra scenografica più avanzata in Germania?

Anzitutto *astrazionismo*, inteso nel significato futurista, vale a dire abolizione della realtà contingente e simbologia desunta dalle linee-forze senza incorporamento degli spazi vuoti. Fino a che si dice superamento della realtà empirica, tutti possiamo esser concordi. Ma quando si sostiene che la scena debba esser rappresentata da ghirigori non riferibili ad alcuna realtà, o da disegni scheletrici in cui non è possibile pensare alcuna polpa di rivestimento, si penetra bensì nel regno dell'astrazione, ma anche della incomprensione.

Altro tentativo di Strnad e Stern è quello di rendere, come il Tairof, lo spazio tridimensionale in luogo dello spazio bidimensionale. E in ciò conveniamo con loro.

C'è poi il problema della luce, che essi trattano secondo i principi noti a noi italiani.

Sappiamo già come il problema della luce si sia complicato con quello cromatico, in modo da poter esser condotto fino al concetto di *orchestra luminosa* e di poter esser risolto come dramma nel dramma.

Naturalmente i due scenografi di cui discorriamo si valgono dei medesimi procedimenti a noi noti.

Finalmente, per ciò che concerne l'attore, essi sono d'accordo nel considerarlo come un dinamismo vivente nel centro della scena animata e in movimento.

La Germania, con questi due ultimi scenografi, ha in certo modo raggiunto, nella direzione futuristica, lo stesso livello della Russia e dell' Italia. Noi possiamo ben constatare che le ultime ricerche scenografiche in tutti i paesi d'Europa si vanno svolgendo con una fisonomia nettamente futuristica. Volenti o nolenti, dobbiamo constatare un fatto storico d'inequivocabile realtà.

Tanto è vero che lo scenografo del giorno, il Kiesler, notissimo per la messa in scena della *R. U. R.* di Capek al teatro Am Kurfürstendamm di Berlino, rappresenta il trionfo del meccanismo, della costruttività. Scene le sue

in cui perfino le *quinte* hanno il loro movimento, rappresentano un'attività: ma dove purtroppo manca il colore.

La scena tedesca sembra volersi chiudere omai nella uniformità del tono grigio, che se ha i suoi effetti suggestivi può anche ingenerare noia e sazietà.

5. – La Francia dopo il 1912.

Se per il gran pubblico e un certo numero di artisti, ignoranti il lavoro dei tedeschi e dei russi, i balletti di Diaghilew furono una piena rivelazione circa il rinnovamento della decorazione teatrale, non se ne meravigliarono però coloro che avevano intrapreso a studiare gli sforzi compiuti all'estero e di già realizzati. Così J. Rouché, tornando dalla Russia, scriveva il suo *Art théâtrale moderne*, in cui, dopo aver fatto conoscere le idee precise di Stanislawsky, di Meyerhold, di Fuchs, di Erler, di Reinhardt, di Gordon Craig, tentava di fissare i princìpi d'una messa in scena nuova, la quale si accordasse col genio francese. Le idee di Rouché debbono essere prese in esame, se si vuole intendere che cosa fu la scenografia dopo il 1912 in Francia e altrove. Anzitutto s'impone il problema relativo al rapporto fra scena e dramma. Sono essi indipendenti o connessi fra loro? È un problema che diremmo immanente, tanto esso si riaffaccia ad ogni momento nella evoluzione scenografica.

Rouché è d'opinione che la messa in scena deve obbedire a un principio fondamentale: mettere l'intera scena a servigio esclusivo del dramma, senza distrarre lo spettatore, e senza divagarne l'attenzione per mezzo della ricerca particolaristica e aneddotica, o per mezzo di ricostruzioni storico-pittoriche. « Pourquoi faire éclater un feu d'artifice ou défiler un cortège dans le fond de la scène, alors qu'au premier plan se déroule une scène dramatique qui n'en est point renforcée? » Rouché sta con coloro pei

quali ogni particolare, ogni linea, ogni luce deve contribuire alla stilizzazione dell'apparato scenico: « On n'admettra que les éléments décoratifs indispensables à la compréhension de chaque scène, en s'efforçant de les disposer de la façon qui sera la plus suggestive sur l'esprit du public ». E naturalmente ne conseguirà solo il risultato desiderato, quando si ricercheranno e si metteranno in valore i ritmi, gli effetti plastici, l'*armonia colorata* del dramma rappresentato. « Le décor devra être exécuté, non comme l'agrandissement d'un tableau destiné à figurer dans une galerie, mais comme une œuvre décorative. Qu'on me passe ces termes techniques de métier, il sera traité en décoration et non en peinture... On n'oubliera jamais, en effet, que la scène est, comme l'a dit Taine, un relief qui bouge. On considerera ainsi l'arte dramatique comme un aspect et une dépendence de l'art plastique ».

Sempre proseguendo in questa sua teoria ricca di applicazioni, Rouché aggiunge che « personnages et décor sont inséparables et dépendent d'un terme supérieur: le drame auquel le décor doit servir de cadre. D'où ce corollaire évident: le décor sera conçu à l'échelle de la pièce, ou, pour parler même et plus précisément, de l'action particulière, qu'il souligne et qu'il illustre. Les costumes doivent être réalisés en harmonie étroite avec le décor. Peintre décorateur et costumier collaboreront pour fondre l'apparence sculpturale et colorée des acteurs et des figurants avec les lignes et les couleurs de la décoration générale; par cette entente minutieuse, on évitera les heurts des tons, les bariolages inattendus, les contrastes violents entre la nuance d'une étoffe et celle d'une tenture qui sont moins imputables à la maladresse des costumiers qu'à l'ignorance, où d'ordinaire ils sont tenus, des lignes principales de la mise en scène ».

È per questa ragione che Rouchè riteneva necessario che un pittore dovesse procedere ai suoi bozzetti seguendo il consiglio del maestro di scena, regolando la fattura, la

forma, il colore degli abiti sul fondo principale della scena. « Nous possedons en France » aggiunge egli « une belle école de peintres décorateurs; l'heure semble venue de tenter, avec leur concours, un modeste essai, par lequel, sans rien renier des traditions, de beauté léguées, par le passé, mais en cherchant une note d'art nouvelle, on s'efforcera d'élever l'art dramatique à la hauteur atteinte par la culture artistique de notre époque ».

Questo *modesto saggio* fu in verità la meravigliosa attività del *Théâtre des Arts* che deve il suo grande successo all'opera di Rouché, il quale applicò pienamente i suoi principi con una suggestiva realizzazione di bellezza. « La mise en scène », egli concludeva « à notre avis, peut être réaliste, fantaisiste, symbolique, ou synthétique, comporter les éléments plastiques, ou peints. Il nous plaît de voir jouer un mélodrame dans une mansarde avec des éléments purements réalistes, si ceux-ci sont harmonieux, une féerie dans un décor de Guignol piqué de jolies taches de couleur, une courte scène du répertoire devant un admirable paravent japonais; le ragôut sera un délicat rapport entre un costume et une draperie, une jolie arabesque de feuillage, fût-elle dans une ridicule bande d'air. Nous réclamons pour le metteur en scène toute liberté, à condition que les moyens employés soient artistiques ». I maggiori pittori e decoratori furono raccolti da Rouché intorno al *Théâtre des Arts* del 1910 al 1912; i migliori musicisti, i drammaturgi più insigni della Francia. Egli in quei due anni dimostrò quali possibilità siano potenziali alla scenografia moderna intesa nel massimo senso di libertà, purchè artistica. I balletti russi avevano realizzato la fusione delle arti plastiche e ritmiche, grazie alla intima collaborazione del musicista e del pittore; il *Théâtre des Arts* allargò la formula e dimostrò praticamente che era possibile di applicarla con la medesima potenza di suggestione a una commedia e a un dramma. L'effetto fu tanto più importante in quanto definì in modo inappellabile la miseria alla quale

si era lasciata spesso trarre la scenografia per cattivo gusto. Finalmente un'arte della scena si affermava incrollabilmente in Francia, riannodando codeste sue ultime vittorie alla tradizione dell'*Oeuvre*. Fu una battaglia combattuta e vinta a favore delle idee fin d'allora ventilate e discusse, nella quale figurano i nomi di pittori come Dethomas, Drésa, Piot, Charles Guérin, d'Espagnat, Desvallières, Segonzac, Albert André, Prinet, Georges Delaw, J. Hémard, Bonfils, Hermann-Paul, Laprade, Carlègle, Francis Jourdain e Poiret: quest'ultimo, artista di una squisita e delicatissima fantasia.

Il successo provò che la nuova formola, che era stata bandita e sostenuta dai creatori dei balletti russi, poteva mettere bene in rilievo la virtù poetica, il valore lirico del dramma. Le varietà degli artisti, chiamati a collaborare dal Rouché, condusse a termine numerose esperienze in campi diversissimi, compiendo tentativi che noi non possiamo trascurare. Il *Théâtre des Arts* rivelò sopra tutto tre artisti che, in seguito, hanno esaurientemente provata la loro maravigliosa potenza tecnica: Maxime Dethomas, Drésa e René Piot.

Lo spettacolo di apertura del teatro rivelò la genialità di Rouché, e mise in evidenza il talento originalissimo di Dethomas, con la penetrante armonia di colori e di linee del *Carneval des Enfants* di Saint-Georges de Bouhélier. La sera dopo, *Le Sicilien ou l'Amour peintre* di Molière, con le scene di Drésa, rivelò la squisita sensibilità di questi, che, nel suo genere, non ha chi lo superi.

Dethomas è straordinario nel rendere le attitudini, i gesti pittoreschi degli attori. L'interesse ond'egli si volse ai Giapponesi ribadì la sua tendenza a imprimere la vita, i tratti caratteristici dello spirito sul volto dei personaggi, rendendoli con la più scrupolosa esattezza *simbolica* e colla massima sobrietà. In quanto al « fondo », egli è inclinato spontaneamente a rappresentare i larghi paesaggi luminosi, le colline, le pianure, i cieli azzurri e cupi, tutte le gamme dei colori.

Quanto ai dettagli, egli ne è sempre parco, in quanto, seguendo la dottrina di Rouché, egli è d'opinione che debbano esser ridotti essenzialmente ai caratteristici, ai meno ingombranti e solo ai più significativi. Un sintetismo originale è alla base delle sue creazioni. Egli è in definitiva un *cerebrale*, che fa uscire la forma vagheggiata dalla sua fantasia da un complesso sistema di idee, di simboli, di riferimenti ideali e di raccostamenti.

Col *Carneval des Enfants*, Dethomas realizzò, per la prima volta in Francia, la intima unione dell'apparato scenico e del costume. Il successo dell'arte di Dethomas si confermò con i *Frères Karamazov* (1911) di cui egli rese la tragedia con la vigorosa ricchezza della scena. Per *Niou* (1911) egli respinse un'altra volta e deliberatamente la ricchezza dei mobili e delle stoffe, per accontentarsi di effetti semplici, volontari, cerebrali, lungamente studiati, ma potenti. I *toni* scelti per questi nove quadri, sono tristi, lugubri, anche gli oggetti si rilevano da un fondo di tristezza mettendo in valore, alla guisa dei personaggi stessi, tutto la loro significazione espressiva. L'artista aveva compreso che conveniva ottenere da ciascun quadro una intensità drammatica differente.

Ma dove egli eccelse veramente è nel *Mil neuf cent douze* di Charles Müller e di Régis Gignoux (1912): per cui compose una sala magnifica, e di cui rimase viva in tutti la impressione, dalle mura nude e grigie, aprentisi su un fondo arancione, dove spiccava in rilievo il paesaggio multicolore della Senna.

***

Se Dethomas colpisce per la sua assidua ricerca della semplicità, Drésa non esita, per raggiungere il risultato che si ripromette, di invocare nei suoi allestimenti scenici il contributo delle più ricche trovate, delle stoffe, dei colori più sontuosi: broccati, sete, velluti. Anch'egli è tutt'affatto simile a Dethomas per la sua indifferenza documentaria.

A lui non importa di ricostruire un'epoca. Egli è intento piuttosto a ricostruirla *fantasticamente*, a creare la luminosa armonia, a rianimare, specialmente dei riflessi del secolo XVIII, l'antichità, in larghi tratti di ricchi e delicati colori. Anch'egli diede la sua opera per una nuova edizione del *Sicilien ou l'Amour peintre*, che avrebbe meravigliato Molière, il quale non facilmente avrebbe in essa riconosciuta una sua fantasia. Eppure, quello spettacolo fu un trionfo. Bisogna immaginarsi la piccola città siciliana in cui si svolge l'azione, trattata in una tonalità di un bleu grave e misterioso. In fondo, sta la facciata della casa di Don Pedro, severa e monotona, con una sola finestra e una sola porta. A destra, un balcone nel fogliame, dei cipressi simmetrici. In questa scena stilizzata, dei costumi stravaganti, dei costumi francesi dell'epoca, o quelli di un Oriente recentemente scoperto tra le miniature persiane, vere meraviglie di composizione e di gusto, dai colori preziosi, dalle delicate dissonanze: eunuchi verdi, Adrasto in velluto nero, turbante rosa, mantello verde, costumi di danzatori leggeri, fragili, eleganti.

In seguito, Drésa ha rivelato le diversità del suo ingegno, che si compiace sopratutto dei vivi giardini di tipo francese e dei saloni del sec. XVII; ma il *Sicilien* rimarrà senza dubbio, con *Castor et Pollux* rappresentato più tardi all'*Opéra*, la sua creazione più caratteristica.

E la stessa preoccupazione di comporre ampi e dinamici cromatismi, incontriamo in Drésa, che insieme con Dethomas, con Waudoyer e con Piot, condusse il *Théâtre des Arts* a uno splendore di messe in scena che sembra fantastico.

Di René Piot citerò col Moussinac, a titolo d'illustrazione, la scena di *Le Chagrin dans le Palais de Han* (di Luigi Laloy).

L'immaginazione del Piot, così innamorata dell'Oriente, conveniva alla evocazione dell'ambiente leggendario in cui la favola si svolge.

Allievo di Gustavo Moreau, il Piot, che dipinge dei magnifici fondali, espresse in codesta *féerie* tutto il suo gusto, la sua inclinazione per i fuggevoli effetti di luce, la sua abilità a valorizzare su dei fondi semplici la rara ricchezza di una decorazione simbolica. Egli creò delle immagini personali, delle linee, delle composizioni di una squisita geometria. Egli dipinse cinque scene che ricordano cinque stampe antiche, tornando così anche lui verso le forme della stilizzazione preferita dai suoi compagni e collaboratori geniali di cui abbiamo fatto parola. Se ci fosse possibile riprodurre con la parola, tratto per tratto, la composizione di questi cinque quadri saremmo certi di rendere ancor più evidente la caratteristica di questo artista, che è nel contempo uno dei più grandi pittori della Francia contemporanea. Anche lui, del resto, tende a manifestare per mezzo della scena quegli elementi che il poeta non può obbiettivare per intero con la parola e col ritmo. Là dove questi cessano di esprimere, cioè là dove le loro possibilità si arrestano, subentra l'opera dell'allestitore scenico, il gran quadro geniale, sintesi e riflesso del dramma. Quanto ai costumi, provano essi nella medesima misura la eccellenza del Piot: costumi che rifuggono dal realismo a cui indulgevano tuttavia i maggiori teatri di Parigi. I preziosi dettagli dei loro ornamenti complicati e raffinati s'ispirano più alla leggenda che alla storia. Sui piani sapientemente trattati dei fondi, Piot fa muovere le più sottili, gradevoli colorazioni dei costumi: pastori, ninfe, fauni vi compiono le loro evoluzioni in un paesaggio lucente, dalle sfumature delicatissime e dalla strana apparenza di mitologia suggestiva.

Charles Guérin sembra meno preoccupato di tradurre in linee e colori la natura o di esprimer la vita, che di scoprire il rapporto di certi colori e di certe armonie. Tutta la sua opera sta a testimoniare una ricerca di accordi, di contrasti suggestivi, di una invenzione decorativa che particolarmente si compiace di evocare dei quadri da

féerie. La sua sensibilità si manifestò nel *Couronnement de Poppée*. Egli non dovè che adattare le sue concezioni interiori, espresse in quadri, allo spirito dell'opera, per comporre un lavoro di una rara bellezza. La sobrietà e il vigore sono i caratteri fondamentali della musica di Claudio Monteverdi. Ora il Guérin immaginò una terrazza luminosa, in cui la nobiltà delle linee, evocando la Roma neroniana, era nel tempo stesso una pura fantasia, un gioco geometrico della immaginazione musicale tradotto in segni. Il Guérin ha come caratteristica sua specifica l'uso di colori luminosi, i grandi fondi azzurri, la snellezza delle linee e dei volumi che sembrano costituire un maraviglioso equilibrio ariosteo, nel contempo primitivo e simbolico.

E qui occorre ricordare il gran nome di Picasso. Picasso comprese esattamente un principio che sta alla base della vera pittura e dell'arte in genere, vale a dire che l'arte e la pittura consistono nell'interpretare idealisticamente la natura, deformandone gli aspetti secondo un'occulta necessità lirica, a fine di intensificarne la suggestività. Ciò spiega com'egli dall'arte impressionistica fosse spinto a una superiore forma, che è la sintetica. Persuaso che non esiste sintesi senza concretezza, egli si volge necessariamente alla rappresentazione dei volumi, che sono per il senso tattile e che non escludono, anzi esigono, delle intensificazioni luminose. Ma la sintesi esige, a sua volta, una proiezione integrata della realtà su un piano; quindi indipendentemente da ogni regola prestabilita, Picasso dipinge secondo un *criterio poetico:* deforma, trasforma, modifica la cosa, per render la cosa *liricamente* intera. Non eseguisce la sua proiezione al modo di un geometra; ma mettendo d'accordo la conoscenza interiore e la sensazione particolare.

Picasso, sciogliendo le cose nei loro particolari, evocando le parti nascoste di esse, nei loro elementi emotivi (linee, scorci, sfumature di tono), le ricostituisce, fornendo la somma delle emozioni che ne ha ricevute. Rico-

stituisce dunque una realtà, che è un sunto pittorico-lirico. Questi scomponimenti e spostamenti prospettici non debbono perdere il loro valore suggestivo. Ecco perchè Picasso tende a infonder loro una emozione violenta, risolvendo il problema dei volumi, delle luci, dei colori e, al tempo stesso, dei valori lirici del dato rappresentato. Il disegno (in seguito all'insegnamento degli impressionisti) ha per Picasso il valore di un geroglifico, in cui egli significa una verità liricamente concepita. Sicchè, in luogo di trattare le cose allo scopo di farne una descrizione integrale, le considera poeticamente, sotto ogni angolo, e subisce e ne rende la impressione suggestiva, mostrandole nella loro totalità emotiva, liberamente. Egli non vuole raffigurare la natura nelle sue apparenze, ma rappresentare una trama di valori pittorici, destinati a suggerire un senso di concretezza. Anche la luce, che egli considerava dapprima come una macchia cromatica, prende in seguito, nell'evoluzione della sua arte e della sua maniera, consistenza e forma di oggetto. L'impressionismo di lui aveva considerato le cose come vibrazione di luce. In reazione a quel suo primo momento, Picasso considerò poi la luce come misurabile e contornabile, almeno quando si posa su un punto e vi si rende immobile. Altro carattere di lui, che ci varrà a comprendere le sue innovazioni nella scenografia, è la intensità di vita che acquistano le sue figure in seguito alla fissità da lui impressa alle linee e alle sagome. Queste figure in me risvegliano, con la loro inquietudine e la loro ricchezza cristallina, il senso dell'immanenza. È vero che alcune volte l'intensità dell'arabesco da lui rappresentato rasenta la tenebra o l'arcaismo; ma chi abbia buoni occhi e una risonanza interiore che lo sussidi nella interpretazione e nella intuizione di quelle sue nuove entità pittoriche, non tarda ad afferrare l'intimo valore della idea, che era alla base della creazione del grande pittore. Ora, allorchè Sergio Diaghilew richiese nel 1920 le scene di *Parade* di Eric Satie a Picasso, il cubismo, che già abbiamo visto realiz-

zarsi sul teatro per opera di due insigni pittori, si afferma definitivamente e rivela le sue innumerevoli potenzialità che certo spingeranno verso forme nuove di suggestione prospettiche gli artisti avvenire. Il sintetismo, che era stato fino allora una esperienza, dirò così, pratica, empirica, non sussidiata da una teoria fondamentale che ne determinasse le ragioni e ne additasse le vie di sviluppo, trovò finalmente, con l'arte di Picasso applicata alla scena, una forma nuova, esatta, consapevole, e nel tempo stesso stranamente suggestiva. I suoi bozzetti stanno a dimostrarcelo. Ma Picasso, in ogni modo, si schiera fra i pittori che non indulgono completamente alla scena, ma intendono fare di essa alcunchè di indipendente, che supera e va al di là delle esigenze del dramma. L'amore del colore per il colore, della linea per la linea, dal geroglifico simbolico fine a sè stesso, è evidente in Picasso, per modo che se egli è sempre, anche nella scenografia, un pittore di prim'ordine, non è obbediente a quei canoni di Gordon Craig che i maggiori scenografi hanno fatti omai propri, secondo cui, non stanchiamoci di ripeterlo, la scena non è che un comento del dramma.

Anche Matisse prese parte a codesti tentativi gloriosi di rinnovamento della scena. Matisse è un impressionista *sui generis* e pertanto un idealista. Come ogni impressionista, egli legittima e poetizza ogni manifestazione vitale. Ond'è che equipara tutti i valori dell'universo visivo, rappresentandoli con la stessa emozione pittorica, senza una graduazione di più o di meno interessante, di più o di meno poetico. In luogo di considerare il mondo come un aggregato di figure più o meno significative, gerarchiche, egli sa che tutto può esser materia d'arte, purchè contemplato da un occhio di creatore. Ogni cosa o parte di cosa è capace di specchiare l'idea divina del bello. Tutte le cose hanno lo stesso valore, in quanto puri elementi artistici, non differenziati da altro che dal loro colore e dalla loro forma. Matisse, dando la preferenza alla sensibilità e al-

l'analisi sulla sintesi, si sentì dalla sua dottrina costretto a obbedire a due canoni fondamentali: anzitutto, di rendere nella sua freschezza e spontaneità l'impressione ricevuta dalle cose apparenti; secondariamente, di compiere questa trascrizione al momento medesimo della emozione, rappresentando la particolare sfumatura di quella emozione. In tal modo la realtà non gli si è mai elevata alla universalità di un'espressione immanente; ma gli rimase sempre nelle mani e nello spirito quale una transitorietà, un aneddoto, una illustrazione, per quanto geniale. Le sue vibrazioni colorate restano tali ancora nella zona del fatto fisico o, quanto mai, psicologico (auto-psicologico), ma non si sollevano nei domini dello spirito puro. Lo spettacolo luminoso, rutilante, rimane tale, non si arricchisce di significati e di al di là, costituito com'è di un tremulo e inafferrabile ondeggiamento di luci e di colori, di sfarfallii e di vividezze cromatiche.

Ecco perchè tanto il Picasso, quanto lui, non ebbero una meritata fortuna nel campo della scenografia, nè, si può dire, apportarono a questa procedimenti fecondi e insegnamenti o realizzazioni veramente nuove.

Ma si era frattanto ravvivata l'attività della *Petite scène* creata dalla *Revue Critique des Idées et des Livres*.

Ivi Xavier de Courville compose *delle scene* e dei costumi per la *Isabelle et Gertrude* di Favart e Blaise, pei *Deux chasseurs et la laitière* di Duni, per l'*Idylle sur la Paix*, e per la *Princesse d'Élide* di Lulli. Egli, inteso alla realizzazione della semplificazione, di cui omai non era chi non vedesse e la necessità e la giustezza, scegliendo determinati colori intonati perfettamente al dramma, componendo dei costumi che, con esattezza, esprimevano il caratteristico dell'opera poetica, sembrò rientrare nel quadro di coloro che della scena fanno un'orchestrazione del dramma. Disgraziatamente, là dove il ricordo storico, l'erudizione, potevano in qualche modo traviarlo, egli si lasciò dominare da un realismo ricostruttivo, che lo portò a dimen-

ticare momentaneamente i suoi giusti princìpi e a perdersi in particolarismi estranei e dannosi all'opera poetica. In una parola, il de Courville si sentì di tratto in tratto pittore indipendente e ruppe fede alla buona tradizione dalla quale sembrava direttamente derivare.

Sullo stesso piano di lui si può ricordare un altro famoso decoratore, Raoul Dufy, che è nel tempo medesimo uno dei più insigni pittori della giovane scuola francese. Ma il Dufy, assai più degli altri, indulge ai suoi bisogni di esteta e di pittore puro. Cosicchè nelle scene del *Bœuf sur le toit* di Jean Cocteau egli non riuscì a dare quella linea, quel tono, quell'ambiente, che il sintetismo del poeta cubista esigeva. Egli si mise non in qualità di collaboratore accanto al Cocteau, ma di fronte, di rimpetto, quasi in una gara, a voler far risaltare sul dramma le virtuosità della sua arte e del suo pennello.

Un posto a parte si deve fare alle scene di Fauconnet. Con lui, la scena e i costumi restano inseparabili dall'opera di poesia; non si può pensare a questa senza pensare a quelli che ne costituiscono la parte integrante e, dirò così, l'atmosfera necessaria. È la qualità di prim'ordine della sua opera, dove non si sa se prevalga la sensibilità squisita o la tecnica più matura. L'esposizione delle sue opere e dei suoi bozzetti (1920) rivela in lui quell'artista impeccabile, a cui la influenza dei giapponesi, di Degas, di Ingres, hanno aggiunto potere e vigore all'arte raffinata di Cézanne. L'astratto in lui si accorda al concreto. E forse questo è il suo carattere più personale, un non so che di scientifico, di ricercato per via d'intelletto, di voluto, quasi di idea pensata e riflessa in una forma.

Se gli artisti finora enumerati furono, chi più chi meno, preoccupati solo di creare un quadro al dramma e si sovrapposero a questo, ve ne furono altri che proclamarono l'assoluta libertà del decoratore di fronte all'opera drammatica, cercando nella scena poetica un pretesto per creare dei quadri indipendenti o per mettere in evidenza le loro

virtuosità di artefici. Lo allestimento scenico *in tutta libertà* è una teoria alla quale essi diedero corpo per giustificare in qualche modo la loro attività. Sotto pretesto che la scena deve essere una suggestione, una *imprecisione* che non esige alcun dato realistico, ma semplicemente un ambiente di colore e di luce atto a suscitare certe inafferrabili emozioni, essi si sbizzarrirono a creare quadri che, trasportati su tele di minor proporzioni, avrebbero potuto servire a tutt'altro fine che a quello di inquadrare un'azione drammatica. Su questa linea essi hanno realizzato delle creazioni il cui interesse sorpassa volontariamente quello del dramma. L'opera di Poiret a questo riguardo è significativa. Poiret trascurò la personalità degli eroi del dramma per concludere tutta la sua operosità e il suo sforzo a rendere un'armonia pittorica di masse. Effetti di insieme, che indiscutibilmente apparvero riuscitissimi, ma alieni dall'unità drammatica, la quale ne venne, per conseguenza, a subire un nocumento. Per concludere, in una sola parola, circa il genere di Poiret, noi non possiamo ripetere che la frase significativa la quale ebbe a scrivere di lui il Barbier: « Poiret apportait à la scène un faste moins barbare, moins violent, ma aussi somptueux et plus raffiné qui celui des Russes » (Moussinac).

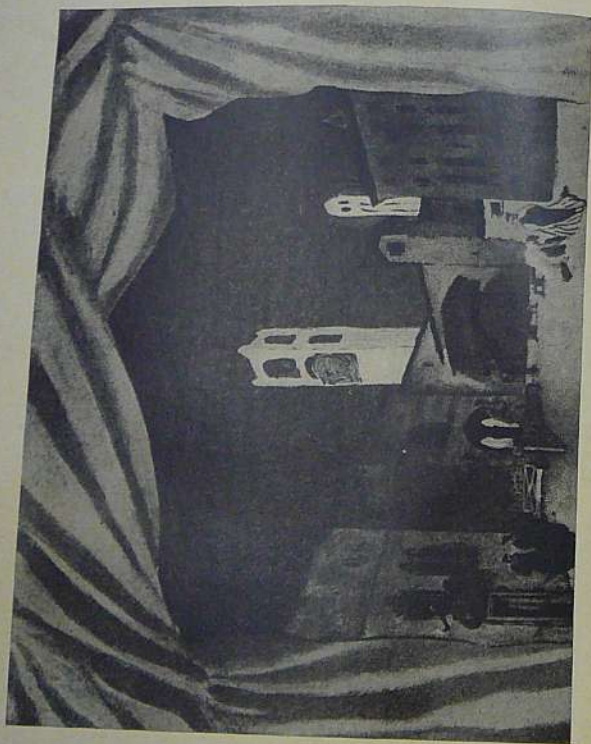
Egualmente personali, indipendenti dal dramma, sono le ricerche e le realizzazioni di Georges Lepape, artista il quale, possedendo una ricchissima sensibilità del colore, e molta invenzione, desume dalla Cina, dalla Persia, dall'India i suoi modi e i suoi tratti fondamentali, tentando di conciliarli con lo spirito e con la mentalità occidentale. L'arabesco rappresenta il suo maggior coefficiente nel quadro, che concepisce come una serie di particolari raccolti in unità, e desunti non dall'armonia delle linee, non dalla geometria costruttiva delle masse, o anche dalla impressione fondamentale che esso dovrebbe generare, ma dal colore. In Lepape c'è la ricerca del colore come fine a sè stesso; il colore prende il posto e si arroga i diritti dello

spirito, per modo che non ebbero certo fortuna i suoi tentativi del genere, che si rivelarono specialmente in forma iperbolica nella *Lysistrata* di Maurice Donnay e nell'*Amarylla* di Herbier (Moussinac).

Ma sarebbe lungo procedere a una enumerazione oziosa. La Francia ha bensì raccolti i frutti migliori della esperienza russa e tedesca (specialmente per opera di Gris e di Derain), ma in questi ultimi anni non ha avuto che un grande scenografo: Fernando Léger, fantasioso, di gusto impeccabile, che concepisce il teatro come spettacolo e la scena come una costruzione meccanico-psichica e dinamica. I costumi di Léger sono originalissimi (cito il balletto di Darius Milhaud: *La creazione del mondo*, dove egli è stato eccellente). Le sue scene mobili, e dipinte secondo un criterio artistico personale, sono quanto di meglio in questo campo ha dato la pittura cubista.

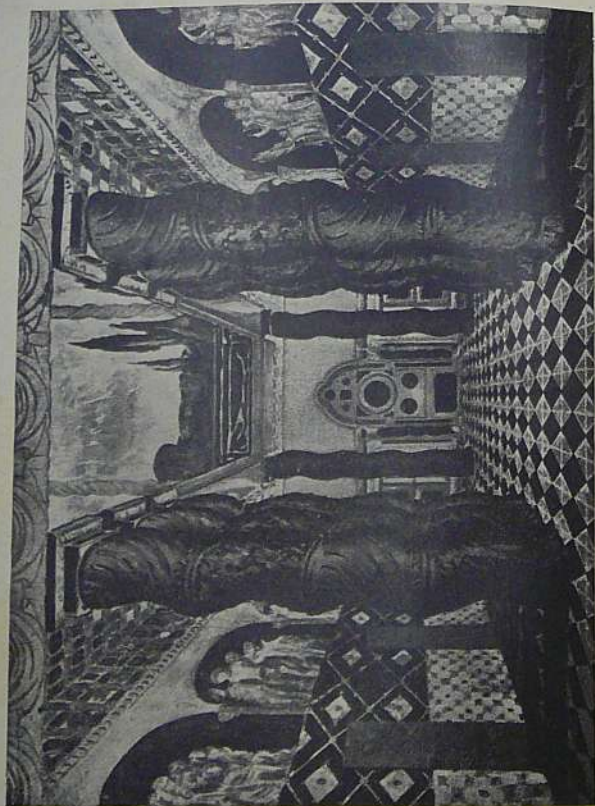
G. CRAIG: Scena per *Amleto*

Editore Ernst Wasmuth, Berlino
"Das moderne Bühnenbild" O. Fischel.

C-1.

BAKST: Scena per balletto.

Editore Ernst Wasmuth, Berlino
"Das moderne Bühnenbild" – O. Fischel.

BENOIT: Scena per *L'Usignuolo.*

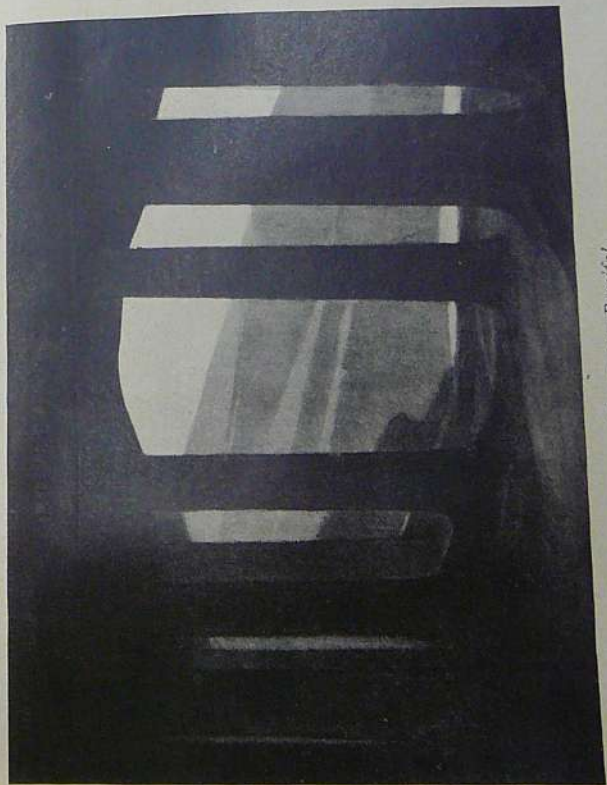
Editore Ernst Wasmuth, Berlino
"Das moderne Bühnenbild„ – O. Fischel.

BAKST: Scena pel *Martirio di S. Sebastiano.*

Editore Ernest Wasmuth, Berlino
" Das Moderne Bühnenbild ,, – O. Fischel.

Gonciarova: Scena per balletto.

Editore Ernst Wasmuth, Berlino
"Das moderne Bühnenbild„ – O. Fischel.

Larionof: Costume per balletto.

Editore Ernst Wasmuth, Berlino
"Das m derne Bühnenbild" O. Fischel.

A. Appia: Scena per *Parsifal*.

Editore Ernst Wasmuth, Berlino
"Das moderne Bühnenbild" - O. Fischel.

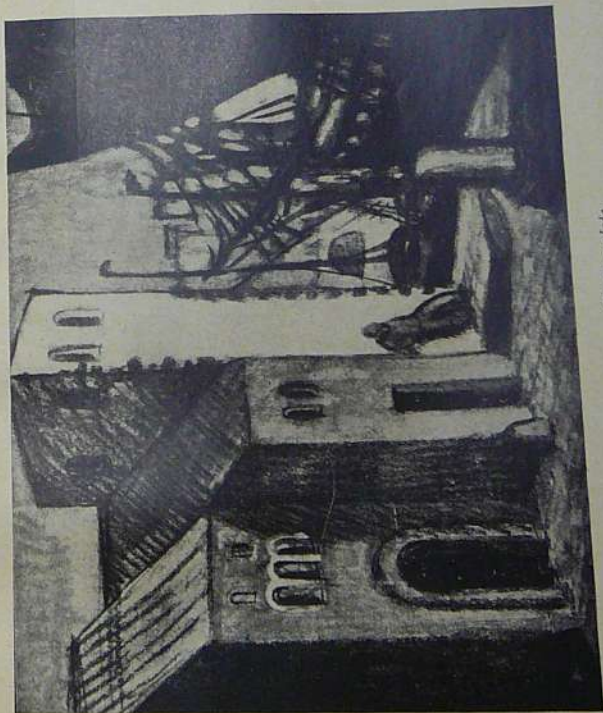
Erler: Scena per *Amleto*.

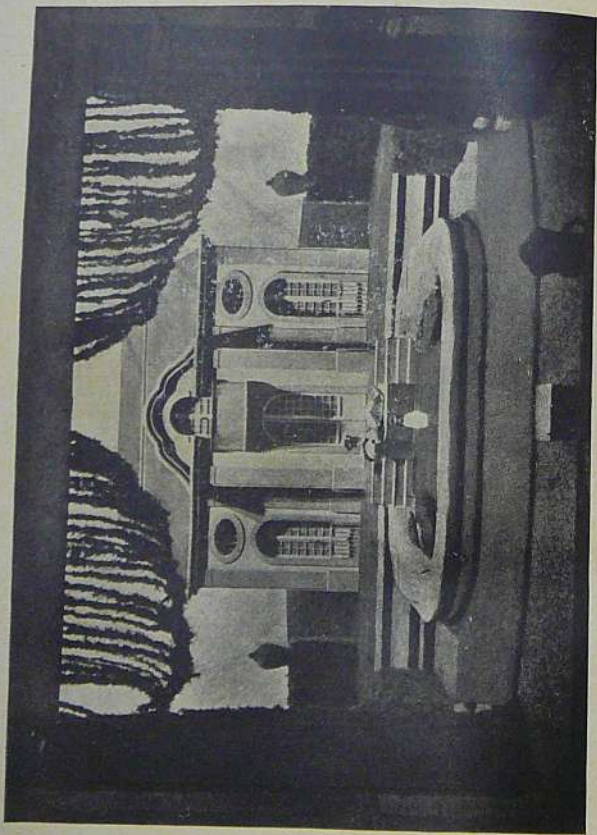
Editore Ernst Wasmuth, Berlino
" Das moderne Bühnenbild ,, – O. Fischel.

STERN - Scena per *Pentesilea*.

Editore Felix Lehmann, Berlino
"Max Reinhardt"

STERN - Scena per *Arianna a Nasso.*

Editore Felix Lehmann, Berlino
"Max Reinhardt„

STERN - Scena per *Come volete.*

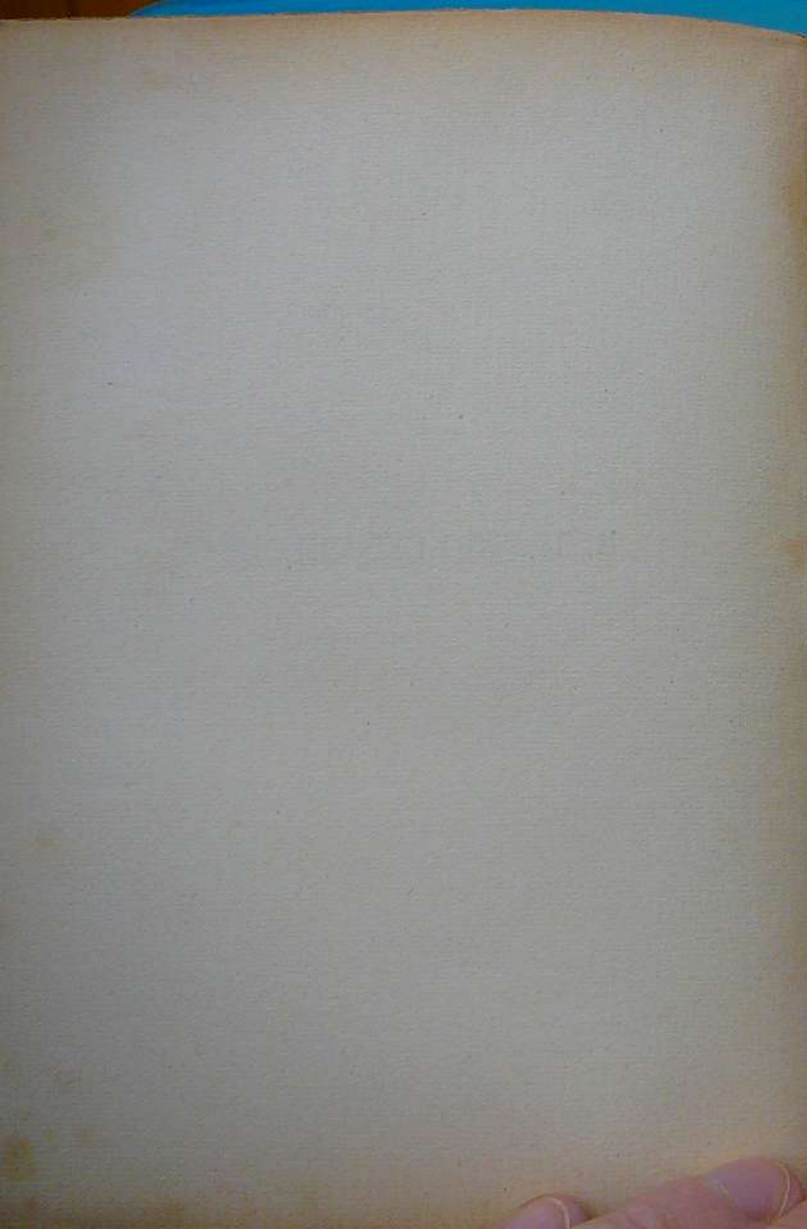
Editore Felix Lehmann, Berlino
"Max Reinhardt"

STERN – Scena per *George Dandin.*

Editore Felix Lehmann, Berlino
"Max Reinhardt"

DRESA: Scena per *Aimée* di Geraldy.

Editore Felix Lehmann, Berlino
"Max Reinhardt"

IV.

IL TEATRO DEL COLORE

Il Teatro del colore è una applicazione pratica di Achille Ricciardi. C'è questione se esso sia anche *invenzione* del Ricciardi. Ma gioverà ricordare anzitutto alcuni fatti preliminari per comprendere in che consista propriamente la scoperta del Ricciardi.

Il primo articolo che questi scrisse sul *colore* è dell'aprile 1906, quando il problema della *messa in scena* era quasi sconosciuto in Italia. Schematica e incompleta fu quella prima idea dell'autore. Il quale, a traverso una lunga meditazione e un amoroso studio delle questioni scenografiche, giunse a raccogliere e a fissare in seguito quasi tutti i dettagli apparsi sull'argomento nell'ultimo decennio e a impadronirsi di tutte le teorie e i procedimenti tecnici in proposito. Sicchè egli potè realizzare dei saggi, i quali rappresentano un vero progresso della scenografia italiana.

Seguirono polemiche e discussioni, intraprese a Parigi, alle quali parteciparono il Rouché, Sarah Bernardt, la Rubinstein. Più tardi, dopo la guerra, le nuove messe in scena all'*Argentina* di Roma, le danze della Leonidoff, gli scenari del Prampolini, l'opera del Bragaglia, rappresentarono un vero risveglio della messa in scena in Italia, a cui non fu estranea l'opera di Ricciardi perseguita in pari tempo e in parte preceduta dal Bragaglia stesso. Più tardi ancora, le prime realizzazioni dell'opera drammatica, rappresentata in funzione del colore, ebbero il loro saggio

dinanzi al pubblico, che non ne comprese il valore nè la portata. E il Ricciardi, mentre era intento a migliorare e a perfezionare i suoi metodi, nonchè a propagandarli, fu immaturamente colto dalla morte.

Ora a noi spetta di vedere in che cosa consiste la sua teoria.

Anzitutto occorre conoscere il pensiero del Ricciardi circa quelle che egli chiama le *arti della vita*.

« Nell'opera drammatica, egli dice, che s'individualizza in ogni esecuzione, vi è un rapporto fra le arti del tempo. E mentre la poesia e la danza possono coesistere, come la musica e l'orchestrica, il dissidio si manifesta fra la parola e la musica ».

Si crede, secondo il Ricciardi, che sia una questione di misura, e perciò si sono avute delle fusioni diverse nelle varie epoche fra le principali arti del tempo. Per i Greci la musica chiudeva in un cerchio magico la poesia; per i maestri del melodramma, attorno a uno scheletro di parole, si sviluppava il florido organismo melodico; per Wagner, in fondo, la poesia stessa è una parte del coro e la funzione dominante del dramma è affidata alla musica, che tende a identificarsi col coro greco e col mito ad un tempo. Il dramma wagneriano non è soltanto un urto di simboli etici, ma di tempi musicali. Ma il vizio d'origine rimane: aspirando a individualizzare il mito, Wagner non fece che superare gli elementi del coro (orchestra) per proiettare sullo schermo sinfonico il fenomeno del dramma. E l'uomo cantò. Ma i Greci, quando dalla continua e profonda voce del tutto crearono l'uomo, diedero ad esso la voce, la prima voce, per differenziarlo dalla seconda voce, il coro. I due suoni furono alterni; in Wagner, invece, l'eroe ebbe la stessa voce della foresta, ne fu l'eco; l'una e l'altra furono di essenza musicale, cioè parte del coro. La prima e la seconda voce furono alterne presso i Greci: perciò il dramma potè compiere un pro-

cesso di adattamento, di selezione, ed allontanò la musica dai suoi confini, con l'avvento di Euripide.

« Quando l'antica tradizione dell'unione delle arti fu ripresa, la tecnica volle rendere contemporaneamente le due arti *nobili* del suono. La danza invece, che nel teatro antico fu essenziale e parve la misura del tempo, divenne accessoria; nel teatro di Molière divenne *divertissement*, nel teatro moderno un episodio, nell'opera italiana sopratutto un episodio e un pretesto per quella ubbia di ritenere perfetta e multanime l'opera che racchiudesse le tre arti iniziali del dramma ».

Passando quindi a cònsiderare le cause di dissidio tra poesia e musica, il Ricciardi osserva come queste siano *logiche, fisiologiche* ed *estetiche*. Altrettante sono quelle che separano la parola cantata e il dramma. La parola cantata è, nella migliore delle ipotesi, una trasposizione, ma la metrica e il periodo del linguaggio non sono questioni di tempi soltanto, ma di toni, e se il musicista riuscisse a conservare quelli, non potrebbe, in nessun caso, non alterare questi. Osservazione giustissima che conduce il Ricciardi a una constatazione piena di conseguenze: preoccupati, i compositori, confondendo melodramma e dramma musicale, al periodo chiuso, definito, della melodia e del canto, hanno sostituito la melopea, il recitativo, il discorso armonioso o allungato: espedienti che hanno la pretesa di voler riprodurre la parola in musica. Quest'aspirazione è costante: i più ingenui ricorrono infatti al melologo, i più esperti giungono al *declamato:* l'opera che nasce è bizzarra, falsa, ondeggia fra la prosa, la melodia, l'enfasi, violando l'antica *legge dell'unità dello stile*.

La questione estetica è qui, secondo il Ricciardi, legata intimamente alla questione tecnica. La figura umana che emerge dal flusso sinfonico è di necessità regolata dall'arte umana per eccellenza: *il linguaggio*, che ha una struttura di toni e di tempi intimi, creata dall'evoluzione

e perciò opposta al canto; il *dialogo parlato* che ha un ritmo proprio impressogli dal movimento dell'idea, un'invenzione propria, una verità di rappresentazione tipica, un *grado* di espressione; la *parola* che ha un valore fonetico, un senso in relazione col suono e le leggi della prosodia, che sono leggi psicologiche.

« Anche se volessimo attenerci alla tradizione greca, egli continua, secondo Nietzsche, cioè all'ipotesi più ostile alla poesia, non si può ritenere che la trasformazione della collettività in individuo, il trasfigurarsi delle aspirazioni indefinite, il passaggio dalla disposizione musicale dionisiaca alla creazione di figure apollinee, possano avvenire con le stesse forme e con gli stessi mezzi. Con l'apparire dell'attore, l'evocazione non si compie direttamente dal coro al popolo, ma il teatro entra nella sua epoca di rivelazione di forme ».

Con Eschilo il dramma si scinde in due parti, plasticamente: la più importante, il mito, e la sottostante, il coro e la danza.

Nel mondo moderno — rileva ancora acutamente il Ricciardi — i Russi hanno saputo rivelarci la parte sottostante della tragedia greca (il coro e la danza), mantenendo il rapporto antico fra la musica e le due forme plastiche. La tendenza del dramma moderno, dopo questi esempi, appare al Ricciardi evidente: essa deve compiere una *mediterraneizzazione* dei Russi. Noi portiamo in noi la eredità dei vecchi teatri: la commedia in costume, il documento vivo di un'epoca, la sintesi dei caratteri (Shakespeare); la nostra facoltà di spettatori si è differenziata nel teatro di osservazione e in quello fantastico, nel dramma storico, borghese, romantico, nel teatro di pura poesia ed in quello essenzialmente comico, nel teatro di avventure, nella tragedia delle idee, nella commedia dell'amore.

Ora le ragioni storiche e estetiche del dissidio tra poesia e musica si possono riassumere così: *lo stile declamatorio ritarda l'azione.*

Nelle forme analitiche e contemplative (la lirica e l'oratoria) il ritardo dell'azione è trascurabile; nel teatro, arte e sintesi del divenire, ogni declamazione musicale e rettorica è un danno; perchè non solo rallenta il movimento, ma sposta e allontana l'attenzione. Qui si badi che per movimento non deve intendersi soltanto l'alternarsi del dialogo, ma le variazioni di una stessa battuta, l'enfasi rettorica e sonora del recitativo, il mosaico delle intonazioni, l'ibridismo del periodo drammatico, il quale ha una *tessitura aderente* all'azione. « Il dramma, arte del pensiero e della vista, pulsa ritmicamente in battute dialogiche e in attitudini mimiche che *registrano* quelle, poichè l'azione (nel suo duplice significato) è una forma del pensiero ». Il dialogo saltuario del melodramma sconvolge invece tale euritmia fra lo spirito e l'apparenza, e questo spiegherebbe la lentezza del gesto dei cantori.

* * *

Analizzato il dissidio tra il dramma umano e la musica, il Ricciardi passa ad esaminare il connubio fra dramma e danza, grazie *all'attore danzante* che trasfigura il suono in gesto. Egli è il simbolo del ritmo eterno, l'eroe nato dalla folla e dal suono. « Se grande — egli dice — fu l'incertezza di quelli che evitarono il dialogo poetico e posero uno schema di azione a servizio della musica, non minore è la discordia di quelli che abbandonano il concetto della *fusione* per ritornare all'antica unione delle arti plastiche e musicali. Mentre i primi disputano ancora sulla preminenza delle arti, gli altri si affannano per definire l'alta funzione della musica nel dramma plastico dell'avvenire. Dovrà esprimere i temi dominanti e combattere con gli episodi eroici (come nell'*Egmont*) o essere puramente descrittiva (come nell'*Arlésienne*)? Andremo verso una più nobile musica di scena o verso il melologo figurato? Sarà invece il motivo lirico, e, come tale, interverrà nei momenti patetici (come press'a poco fa l'operetta)? O lungo

le vie del dramma porremo le pietre miliari dei grandi corali, a voci scoperte e le sinfonie più lontane dalla parola degli uomini sottolineeranno le entrate degli attori e alcune situazioni e gli ambienti? Si alternerà la voce di Prometeo e la canzone delle Oceanine?».

* * *

La parola è il fondamento dell'arte del teatro. Essa è capace da sola di suscitare l'emozione drammatica. Questo bisogna pienamente tener per fermo, se si vuol comprendere l'ulteriore sviluppo del pensiero del Ricciardi.

La parola, «tra le forme indefinite della musica e le forme plastiche», può sola individualizzare l'azione; poichè la mimica ritmata è anch'essa arte generica. Sullo stesso movimento del gesto, la parola può creare interpretazioni diverse. Sicchè la parola è la necessità del dramma. La musica è invece un'arte che può eventualmente concorrere al dramma, ma non è una necessità. Associata alla musica, la parola può decadere, come abbiamo visto, ma può anche perfezionarsi. Egualmente il gesto può intensificarsi fino al punto di divenir simbolo. Ma musica e parola possono e debbono andare unite solo in certo modo nel dramma. «Considerata nelle sue forme più alte e pure, ed escluse perciò quelle di accompagnamento, la musica, per la sua natura universale, è la nemica del mito (dramma) che è individuazione e contingenza. Per la sua natura d'arte del tempo, è opposta all'azione che sorge da essa e che ha un ritmo proprio. Essa vive di forme proprie, dalle quali è indivisibile, e, per analizzare l'azione psicologica ed esterna, la ritarda». Ma non soltanto la musica (analisi) è opposta al dramma (sintesi). Essa coglie l'emozione in un momento diverso, primordiale e raffinato; il crescere e l'identificarsi del mito nell'anima collettiva. «La musica è anche opposta alla mimica, cogliendo di fatti essa solo alcuni momenti di questa e non l'intera progressione plastica. Il dramma, parlato o plastico, è sintesi, e anche

alcunchè di diverso dalla sensazione (l'attore ha sete, non noi; l'attore soffre o ride, e non noi; noi osserviamo l'uomo assetato, sofferente o gaio). Esso *è immagine*. Perciò potrà definirsi una *descrizione per simboli* e procede per gradi e per successione, e non per contemporaneità. La musica invece è un'arte diretta immediata, come il godimento fisico, non rappresentabile; ed è in essa che «lo spettatore dirige la passione del suo mondo e la assimila ».

* * *

In altre parole, afferma il Ricciardi, « ai vari gradi della *descrizione diretta* corrispondono le funzioni delle arti nel teatro, come ai tre momenti della conoscenza:

1º *Visione* (percezione della forma);

2º *Pensiero* (l'apparenza si perfeziona nella parola);

3º *Astrazione* (la parola e la visione sono superate musicalmente).

Questa divisione corrisponde oggi alle tre forme dell'arte teatrale, la danza, il dramma, la sinfonia drammatizzata (Wagner). Nel teatro greco esse concorrevano; nel teatro odierno esse son divenute complementari ovvero autonome, sicchè ciascuna fa da sè. Ecco perchè dall'azione esterna è sorta la danza, dal coro il dramma musicale, dallo scenario la *féerie*. Il vero e proprio dramma della parola, anch'esso, abbandona il carattere universale ed essenziale, per trattare il destino di un individuo ed il suo carattere particolare, con scopo subbiettivo.

* * *

L'azione è legata alla parola o all'apparenza che la registra. La rappresentazione artistica del movimento, determinato dall'azione, ha sede soltanto nell'opera teatrale. È la danza.

La qual cosa, soggiunge il Ricciardi, « dice chiaro che l'azione è di natura visiva e che ogni suo amplia-

mento deve conseguirsi nel campo dell'apparenza. Può esservi un movimento psicologico fra due persone immobili, anzi, nel dramma moderno, l'azione tende a farsi sempre più interna (dramma ibseniano); ma la visibilità è propria del dramma ».

« La rappresentazione è la conoscenza diretta, opposta all'astrazione; è l'arte apollinea, nel silenzio musicale; la felicità liberatrice dell'apparenza opposta a Dioniso. Il mito drammatico appartiene all'apparenza ed è una forma di arte spaziale. Questo non vuol dire che il teatro debba ricercare il pittoresco. I paesi chimerici, le rovine dei tempi babilonesi, il Rinascimento, le foreste profonde, sono dominio dell' intuizione. Questa è *féerie*: anzi è il vano tentativo di riprodurre, col carbone e col legno, ciò che in natura è già per conto suo meraviglioso e irriproducibile». Allora? Dovremo attenerci alla riproduzione fotografica della vita contemporanea? Naturalmente, no. La scena è anch'essa un dominio dell'immaginazione e non deve riprodurre la « realtà e tentare il meraviglioso; ma deve esprimere gli effetti del paesaggio, il tono e non la qualità dell'ambiente ». Nel *Sogno di una notte di mezza estate* non riprodurrà la foresta, ma la *verdeggiante foresta*. Cioè basteranno la tinta e il brivido boschereccio. Nel secondo quadro di *Pélleas et Mélisande* gli effetti di calma e la tonalità della quiete dell'autunno rappresentano la scena: « ridotta ai suoi elementi, la visione acquista la nobiltà necessaria per essere la immagine *suggestiva* del dramma ».

« Nè questa deformazione è illogica nel dramma concepito come arte a sè, diversa da quelle che vi concorrono e che trasformano la scultura in arte mobile, il canto in una decorazione del coro, ecc. E perciò anche l'arte, che nel teatro moderno, a differenza dell'antico (plastico e architettonico), è venuta sviluppandosi, della pittura, non più apparenza dello spirituale interno e rappresentazione del subbiettivo, ma arte di accompagnamento, obbedirà a

questa legge di trasfigurazione. Vi obbedisce la materia stessa della vita umana, deformata e trasfigurata, nel senso di movimento e di visibilità». «Le arti che concorrono al dramma, perduta la loro specie, si orizzontano verso la rappresentazione diretta delle cose; la musica descrittiva rievoca il paesaggio e le fasi della luce, ed estende questa corruzione pittoresca alla musica pura; i caratteri sono essenzialmente sintesi di tipi psicologici e visivi, integrati dal gesto e dalla espressione mimica del volto ».

E la pittura estende all'infinito il giuoco delle prospettive, e con tendenza decorativa cerca di dare allo spettatore l'impressione della realtà. In questi ultimi anni, al verismo scenico e alla convenzionalità coreografica si va sostituendo la ricerca di stilizzare la visione con i princìpi della pittura impressionistica. Noi crediamo di interpretare questo fenomeno come una tendenza della *messa in scena* ad essere la trasfigurazione del dramma e ad abolire la rappresentazione diretta dell'ambiente. Così, mentre il suono è arricchito dalla sinfonia, mentre il gesto è ampliato nella danza, l'azione invisibile, trasformandosi in quadro, assume sola i caratteri della visibilità. Mentre la musica segue la parola per esprimere l'indefinito, la visione non esce dal dominio della pittura, dai limiti del definito e non cerca di arrivare al di là, al comento e all'inespresso delle forme in moto. I più nobili musicisti drammatici cercano di comentare la parola. Ma « la visione drammatica non si riduce, non si allontana dal pittoresco definito per giungere al colore, elemento libero in rapporto alla figura mobile (attori) e immobile (ambienti); al colore, che non ha un periodo proprio e che, a differenza della musica, è indipendente dalla forma, all'elemento che è la verità stessa del mondo, perchè la natura non è contorno, ma colore».

* * *

Abbiamo detto che la parola rispetto al suono è sempre artificiale. Essa pure è tale rispetto alle forme visive:

questi segni naturali, nel dominio della vita, riportano la parola allo stato di definito. Così l'indefinito delle forme è, in un senso, il colore e, nell'altro senso, la parola.

A questa prima funzione pittoresca e non psicologica del colore sulla scena se ne aggiunge un'altra. Il colore infatti modifica i rapporti di tono delle forme, senza sfigurarle. « Volete ora negare che nell'atmosfera suggestiva del dramma, trasfigurato dalle tinte e dall'ebrezza della luce, l'intensità emotiva della poesia acquisti un tono proprio, senza alterare i valori fonetici e lo stile del dialogato scenico, che è, come abbiamo detto, una maniera di oratoria ?»

A questo punto il Ricciardi s'inoltra in una disamina del *mito drammatico* come proveniente da una emozione auditiva. Se esso appartiene oggi alla vista, nella sua prima fase fu prevalentemente auditivo. Esso è il ditirambo religioso. La trasformazione dell'ebrezza dionisiaca nella immagine plastica è opera sopratutto d'Eschilo. Il quale dalla moltitudine creò l'attore, dall'ebrezza il linguaggio. E ognuno sa che a questa origine dell'attore è légata l'origine della tragedia.

Il dramma lirico moderno invece si ricongiunge all'arte preeschilea, inverte la natura sacra della musica, estranea alla natura del mito, poichè innumerevoli apparenze possono sorgere senza contradizione dall'indefinito di una stessa musica. Wagner ha riassorbito, anzi, nella sinfonia, l'attore emerso con Tespi; ma lo ha lasciato sulla scena, ponendo le intenzioni e le figure di esso nell'orchestra. Effettivamente, sopprimete il dialogo scenico, e l'opera wagneriana, per esempio, vivrà egualmente; bendate gli occhi dello spettatore ed egli penetrerà più addentro nel poema. Questo dimostra che, lontano dalle forme del mito (teatrale: la parola e la visibilità), il nuovo organismo musicale non è in fondo che un connubio della sinfonia e della oratoria. « Ma è nella visualità in senso proprio — esclama il Ricciardi — che l'arte del teatro ritroverà il suo destino ». E, per separare queste espressioni

che ora s'inseriscono e s'intersecano confusamente (e che generano l'assurdo della continuità musicale in tutta un'opera e l'altro assurdo della completa esclusione di ogni musica) l'artista raccoglierà il segreto armonioso del teatro greco.

Il Ricciardi sente quanto tutto ciò possa far pensare, per alcune linee di somiglianze, al teatro cinematografico. Senonchè è facile comprendere come questo altro non sia che una riproduzione della realtà, fotografia e non pittura. L'episodio visivo è unico; manca affatto quello auditivo; manca il simbolico e la stilizzazione. Non si ha che una forma bruta di realtà quotidiana, senza alcun valore sottinteso, senza quell'al di là, col quale coincide la *seconda atmosfera* del Ricciardi.

Altro problema che egli si prospetta è questo: come distinguere l'uno dall'altro episodio, l'uditivo dal visivo? Ora, giustissima mi pare l'osservazione che egli fa secondo cui non tutto ciò che si apprende per la vista è visivo. I segni della rivelazione non influiscono sulla natura e sull'anima della conoscenza. Ebbene, questa scelta, questa separazione, non è definibile, e rientra nel dominio della rivelazione. « L'artista affiderà alla natura umana, alle figure, e all'ambiente, tutto quel che è proprio della parola e della vista: il determinato e l'individuale. Alla musica quel che è di sua natura sacro ed invisibile: il diffondersi di un mistero, le passioni pure, libere dai vincoli della materia, il mistero che è oltre il cerchio visibile della scena ».

L'episodio visivo è fantasia, osservazione, ironia, è il particolare delle emozioni; la sfaccettatura di una situazione vista attraverso il prisma della leggenda, della morale, delle illusioni, del carattere, dell'istinto.

L'episodio auditivo è l'universale: le immagini acquistano un valore di astrazione: il canto delle sorgenti e delle foreste, il viaggio nei paesi crepuscolari, il passare delle voci quasi sorte dall'ignoto della coscienza, il fremito della

folla. Questa è la vera natura del coro antico: l'auditivismo. L'episodio visivo appartiene invece all'attore, come la parola e la forma, come le vicende umane e le eterne verità del pensiero, i principii intellettuali e la conoscenza del mondo fisico in cui si riflettono gli esseri, quasi figure maravigliose in un cristallo magico.

Col procedimento pittoresco, il dramma sceglie gli episodi visivi che stanno alla realtà rivelata dallo sguardo come una sintesi di forme ed una idealizzazione di colori. Come la pittura dispone i segni naturali, così il dramma, a un rapporto di *tipi* aggiunge un rapporto di forme in moto animate dal colore. Non è la traduzione visiva e la disposizione di scena, ma la seconda immagine del dramma: un'interpretazione del *pathos* non solo col gesto, con le parole, col silenzio, ma col ritmo delle parole rinnovate dal colore: l'emozione drammatica tradotta in *emozione* (e non in realizzazione scenica).

Rispetto alle cose, l'episodio visivo è «l'effetto di calma, la dolcezza dell'autunno, il migrare delle ombre; rispetto alle forme è il movimento ritmato come espressione dell'anima; rispetto alla poesia è la stilizzazione della vita, che permette di tradurne le vibrazioni più intime, le verità dello spirito in simboli visibili ».

Allora l'esecuzione scenica non sarà più *tradurre*, ma perfezionare il dramma, sarà un'interpretazione visiva, uno sviluppo nel *mezzo* della apparenza. La messa in iscena, non sarà più l'ambiente impassibile, diverrà vibrante. Indicherà i toni e non le qualità del dramma; ne sarà l'aggettivo, umanizzando le visioni. L'orchestra passerà dal coro all'attore, per l'aderire del dialogo e dell'argomento al gesto. In questa opera, di sintesi visuale oltrechè ideologica, in questo assegnare una parte dell'emozione al quadro delle apparenze, in questo riportare le passioni al tipo della musica divenuta necessità, e l'episodio individuale allo stato di sensibilità universale, il dramma libera il colore come il suo demone.

Compreso così il duplice scopo dell'azione scenica, visivo e uditivo, e compreso il valore del colore come elemento pittorico puro, possiamo addentrarci, sempre sulla scorta del Ricciardi, nei problemi particolari inerenti alle applicazioni del colore, considerato come un'orchestra.

Cominciamo con l'osservare la danza. E accontentiamoci per ora di tener conto che essa, nelle sue ultime manifestazioni tende ad orizzontarsi verso le arti visive, segnando così il primo avvicinamento tra le arti mobili e la pittura. Questa tendenza sarà spinta alle sue ultime conseguenze *nel teatro del colore*, che considera la danza come tutta la parte visibile del dramma e quindi, in un altr'ordine, non soltanto come il senso ideale fra la poesia e la musica, ma fra il dramma e l'attore.

Così inteso, l'attore è qualche cosa di più che la *macchia di colore* della nuova decorazione scenica. Egli potrà egualmente sfoggiare la sua voce ampia, la sua plastica, il suo gesto evocatore, ma nei limiti definiti. Ritorna cioè alla sua dignità non puramente decorativa, ma umana. La sua voce sarà dominata dall'*intonazione* iniziale e limitata nella durata; il suo gesto racchiuso nella zona visibile di euritmia che determina il suo posto nel piano del quadro, indipendentemente dall'arbitrio del *régisseur*.

Così l'attore è anche un ritmo e una voce. Senonchè, si è visto in che misura questi due elementi possono e debbono rientrare nel dramma rappresentato. Ora, nel *teatro del colore* quale sarà la funzione dell'attore?

Esclusa la direttiva dell'ampliamento della parola nel canto, come irrazionale e antifisiologica, la funzione dell'attore di *stile eroico* va logicamente verso le forme che possono coesistere e rappresentare sincronicamente lo sviluppo di essa nel tempo e nello spazio; il grado intermedio fra il cosciente della parola, l'entusiasmo lirico, e l'infinito della musica. La perfezione dell'attore non è più essenzialmente plastica, cioè individuale, ma armonica rispetto alla scena ed alla massa degli esecutori: è un

rapporto di danza. Questa orientazione non ci è del tutto ignota. Già nella tecnica degli attori del teatro giapponese, ripresa recentemente dal Meyerhold, ogni movimento è considerato come una danza. Ma la tecnica dell'illustratore scenico russo, le sue ricerche del disordine armonioso delle masse, del rilievo dei personaggi sugli sfondi viventi, è di ispirazione pittoresca anzichè psicologica. Questa differenza fondamentale separa perciò nettamente le due tendenze. Per il Ricciardi l'attore riacquista il suo duplice valore antico con una tradizione di spontaneità, ugualmente lontano dal *caotismo* romantico e dalla semplicità decorativa della pantomima, dal meccanismo dell'incisivo declamato e dall'enfasi. Per questa tecnica si richiedono attori giunti alla parola attraverso la via delle imitazioni silenziose: e perciò Ida Rubinstein può dirsi la vera ispiratrice della nuova arte; e si richiedono le nature plastiche, che, per essere rimaste più lungamente in una stessa attitudine, hanno potuto misurare la risonanza del gesto nell'ambiente.

L'episodio lirico è congiunto inseparabilmente a questo prolungamento di immobilità, che rappresenta l'eco dell'attore nel mezzo scenico. Un linguaggio sobrio e nervoso, l'obbiettività del personaggio, che non tenta di sovrapporsi al quadro, una forma ritmata sul movimento delle emozioni, che si trasforma in una specie di canto, in una salmodia, ogni volta che sull'azione predomina il sogno, interrotto a sua volta dalla vita che riappare, completeranno la tecnica dell'attore. Anche perciò, la recitazione, differenziata da opera a opera, sarà diversa secondo i vari autori.

* * *

Al personaggio è strettamente connessa la questione del costume.

Se è vero che il teatro rappresenta l'uomo, come nel dramma psicologico e di carattere, non è meno vero che

il *teatro del colore* va alla ricerca di fantasie decorative su un tema, anzi vuol tentare la fusione del teatro e del pensiero, per mezzo dell'unico elemento che fa parte dell'uno e dell'altro (l'attore). Vi sono alcuni drammi che potrebbero esser letti anzichè rappresentati. Ve ne sono altri che potrebbero mantenere le loro qualità soltanto visti. Nell'uno si descrive l'uomo psicologico, nell'altro si vede l'uomo che agisce. Nel *teatro del colore*, l'uomo non è soltanto l'esteriorità del pensiero o il comento dell'immagine, è il *trait d'union* fra le due forme. Il teatro (esecuzione) non è soltanto un rappresentare il testo scritto, ma è una *composizione* a sè.

Secondo alcuni, la nota dell'uomo decorativo deve essere concepita nella gamma dello scenario, tale cioè che si armonizzi coi colori fondamentali del quadro. « Per noi invece, il quadro » soggiunge il Ricciardi « è determinato nelle sue tinte successive dai personaggi stessi: è considerato come la rifrazione di essi nell'ambiente e perciò rinnovato e non immobile ». Quindi la prima osservazione sul colore della veste, che determina la psicologia della persona, deve intendersi in rapporto a questa, indipendentemente dal quadro. La seconda osservazione: « nello svolgersi del dramma il colore della veste segue l'ascendere della emotività », deve intendersi nei rapporti dello spettatore, come effetto della luce successiva e variata dell'ambiente.

* * *

Passando a studiare la funzione estetica della « tinta variabile » nel teatro del colore, il Ricciardi decisamente afferma essere un errore il colore simbolico. « È nel modo più assoluto escluso il colore simbolo. L'esecuzione teatrale è un'arte eminentemente pratica ». Aderendo a una idea già esposta da Sergio Panunzio, il Ricciardi cita testualmente l'autore, le cui parole non ammettono dubbio: « Il teatro non deve più consistere esclusivamente nella

rappresentazione fonica, ma in quella cromatica: della quale la parte intrinseca, principale ed essenziale, sarà data dalla diffusione del colore. È l'apparizione luminosa, il contorno cromatico, in cui debbono operare le persone e svolgersi i piccoli fatti umani, la parte significativa del dramma. È il colore, entro il quale le figure si muovono, che deve esprimere quel che ogni autore ha nelle sue intime profondità spirituali e che deve dare il segno e il senso delle cose. È il colore che deve contenere e dominare sotto la sua signoria sovrana tutti gli elementi del dramma. Riandate voi con la mente al tentativo di distruzione, operato nel campo musicale da Riccardo Strauss? Ricciardi vuole compierlo nel campo inesplorato del colore, attraverso il quale noi giungeremo a penetrare la materia, a divincolarci dalle angustie e dalle oppressioni, a toccare i domini esclusivi dello spirito e del mistero lungo le vie dell'immortalità. Il colore opererà sulla scena questo miracolo, di rivelarci l'anima.

Noi assisteremo nel teatro del colore al dramma intimo dell'anima dell'artista, che la luce e la controluce, ora diffondendosi, ora riperdendosi, attraverso tutte le ascensioni e tutte le discese, sveleranno. Lo spirito ha bisogno di svincolarsi dalle forme materiali e definite, e in questa sua tendenza primordiale trova sottomesso alla sua volontà di dominio e al suo destino il colore, che si piegherà alle sue impercettibili disposizioni.

Non il colore *statico*, ma il colore *dinamico* potrà seguire sulla scena tutti gli impreveduti e misteriosi cangiamenti spirituali, facendo corrispondere a un dato momento un tono ed un ambiente cromatico diverso. È questa dinamica del colore che deve dominare il dramma ».

« Il suono non è oggi rispettato nella sua struttura fondamentale, sibbene pervertito dai recenti sinfonisti; ma il colore non è meno deformato dai recenti secessionisti ed impressionisti nel campo della pittura. Noi che andremo nel futuro *Teatro del colore* non vedremo più fissa

nei suoi dettagli e nei suoi contorni statici precisi la figura della linea classica, ma vedremo agitarsi, ora strano e convulso, ora impreciso scontornato e stanco, e muoversi in vari tempi contrastanti, un pensiero che è così congiunto al colore che ha formato con esso un tutto, che è divenuto infine il pensiero cromatico.

Non il colore nel suo limpido classico profilo d'immobilità e di serenità, ma nella sua indole folle ed agitata, adatto a comentare il momento dionisiaco più che il momento apollineo. Io spiego il fenomeno riportandomi all'esempio di Riccardo Strauss. Questi violenta pure le leggi costituzionali della musica, instaura sulla scena del nuovo suo dramma fonico il dominio del *cromos*, altera, perverte quello specifico del suono a traverso una serie di paradossi armonici, di adattamenti, di sconfigurazioni, operate da un uomo, che degli organi e dei suoni musicali e strumentali che li producono è il più grande nietzschiano signore e tiranno, sicchè si ha per risultato la transvalutazione dal suono al colore, dalla musica alla cromatica. Non è il Nietzsche il supremo autore del principio essenziale della trasvalutazione dell'essere, delle cose, dei valori? E non è Riccardo Strauss il più riuscito interprete e comentatore musicale di Nietzsche? E lo spiego anche riportandomi alla sete di luce, alla bramosia sfrenata di colorismo che è la tendenza, secondo me, perversa dello spirito artistico modernissimo. L'arte drammatica odierna deve essere dunque, secondo il Ricciardi, superata nella rappresentazione non solo musicale delle immagini e delle passioni, ma anche cromatica. Egli non va contro corrente, ma si spinge più oltre, per arrivare alla deformazione assoluta della forma d'arte pittoresca, che è qualche cosa d'immobile, di preciso, per dare la vittoria completa allo spirito emancipato totalmente dalla materia, nuotando, come lo spirito libero nella concezione del paradiso dantesco, nel mare dell'eterna luce diffusa. Egli vuole instaurare il culto del colore puro, poichè al suo dinamismo riconosce

il diritto assoluto su tutti i segni dell'espressione artistica, arrivando alle ultime conseguenze: rendere il colore indipendente dalla forma.

* * *

Teatro perciò quello del Ricciardi essenzialmente di *fantasia*. Ma, come si vede, la questione, puramente scenografica, è dal Ricciardi trascesa, per confondersi con quella dell'arte drammatica in genere, e della poesia più specialmente.

Si capisce pertanto come nel teatro del colore scarseggiano addirittura le ricerche circa l'ambiente. La scena antica fissava alcuni elementi rappresentativi; anche oggi la tragedia e la commedia borghese, per suggerire il *milieu*, possono utilizzare certe ricerche di colore. Per il Ricciardi l'ambiente è *tutto* nel colore e la scena consiste in un commento indiretto del dramma. « Il dramma moderno è essenzialmente variabile, sfuggente, quasi indefinito; è d'indole, non di forme, musicale, assume i valori successivi della vita, li vaglia, li trasfigura, li distrugge: i suoi esseri sono vibranti, insoddisfatti, mobilissimi. Il teatro è l'indice della sensibilità di un'epoca. Il teatro ellenico fu, come l'epoca, eminentemente statuario; il teatro orientale, del medio evo e dello stesso Shakespeare, è pittoresco.

Le passioni plastiche ed individuali del mondo antico si diffondono in Shakespeare, nel quadro scenico che le riflette. Mentre il coro compiange Edipo solo nella notte, la folla di Giulio Cesare partecipa al dramma, anzi acquista un movimento che determina l'azione. Vi è già il principio della grande pittura storica. I moderni, via via, hanno sottilizzato di più i caratteri indefiniti, non entrano nella scena fin dal suo primo apparire, ma si lasciano modellare da essa. E l'eredità, l'ambiente, l'educazione, le abitudini morali agiscono ». Vi è più che la pittura in questi caratteri: vi è già una tendenza per le sensazioni più rapide. Anche

dal punto di vista dello spettatore, questa realtà e questo sfuggire sono sentiti. Essi concepiscono la scena come qualcosa di più che la pittura in movimento. Ogni scena è un insieme di pitture in movimento. Nel teatro del colore è invece la pittura successiva in cui i rapporti di *tono*, complementari o disarmonici, si rinnovano e sono modificati sopra tutto dagli avvenimenti.

* * *

Ma da questa continua ricerca di immagini derivate dalla pittura o dalla musica, non si deve arguire che il Ricciardi tenda a mettere in rapporto le due arti per giungere alla così detta musica del colore, quale è stata intesa dal Fabre, dal Remington, dal Guaita e da altri. Queste sinfonie cromatiche del resto non sono affatto nuove. Il colore qui non è che una successione armonica di toni, corrispondenti esattamente a una successione armonica di stati d'animo. Inoltre, se è vero che le intonazioni cromatiche possono rappresentare sculture degli stati d'animo, è necessario che prescindano dalle forme per potersi disporre nello spazio con molta libertà. Finchè il colore rimarrà aderente alle cose e al paesaggio, l'attenzione dello spettatore sarà distrutta e l'impressione d'indefinito diminuirà.

La parte visiva non è più soltanto la rappresentazione delle forme; ma una interpretazione della poesia; è la *seconda immagine* del dramma, che è perciò un metodo di rappresentazione non della realtà o del simbolo ma una deformazione; è il terzo lato del prisma. Il Ricciardi aggiunge in proposito delle osservazioni che giova riferire: «Il teatro, egli dice, consta ora di due parti nettamente distinte: l'opera in sè e la rappresentazione. Nella prima fase il dramma può essere una variazione psicologica di un motivo umano, un arabesco lirico sulla trama del sentimento, l'evocazione di uomini antichi, l'umile vita di ogni giorno. Negli elementi del romanzo c'è l'ispirazione del poema: può anche esaurire la sua bellezza e il suo valore

nella semplice lettura. Nel romanzo, nella lirica ed in questa specie di psicologia sceneggiata, il lettore deve trasformare certe sensazioni. Il primo vantaggio della teatralità è quello di fornirci alcune rappresentazioni dirette, di restituirci la visione immediata del movimento ». Perciò una delle prime necessità è che l'azione si svolga per la maggior parte innanzi allo spettatore. Però, talvolta, al semplice schema di idee, in un teatro più ricco, si aggiungono alcune impressioni di colore, di musica, degli episodi che, per il solo fatto di esserci rappresentati direttamente, diminuiscono lo sforzo nervoso e sono per sè stanti delle vere gioie fisiologiche. Quindi il senso di sollievo proprio del teatro. Questi piaceri letterari laterali che, nel secondo momento, caratterizzano l'esecuzione, possono rappresentare quel che è l'ampia didascalìa del testo: una semplice decorazione senza intervento di altre idee, con disposizioni, movimenti di colori, linee, ecc. O possono più propriamente comentare e sviluppare l'opera. In questo caso la rappresentazione è un'arte a sè, è la ricerca della forma, la vera fisica del dramma, l'apparizione, il limite esterno sensibile in contrapposto al contenuto essenziale. È un'attività.

* * *

Molte volte le tendenze auditive e visive si trovano diffuse nella stessa opera e quindi gli episodi pittoreschi si alternano con gli episodi musicali come nella realtà, come nella vita. Io credo, aggiunge il Ricciardi, che la poesia drammatica debba essere essenzialmente visiva, e come tale esigere un suo metodo di rappresentazione; indipendente dalla realtà esterna, o dalla riproduzione di tempo, di costume, di ambiente indicate nel testo: esigere un proprio metodo di rappresentazione in un altro metodo creato da noi: quello delle tinte. Gli scenografi invece la riproducono nel mezzo esterno (visioni di foresta, di tramonti esagerati, di simboli, di paesi favolosi, ecc.). In

verità essi realizzano direttamente le didascalie, non il dramma.

* * *

A questo punto si può concludere su la teoria del Ricciardi, ricapitolandone i capisaldi e identificandone i tratti originali. Anzitutto, come s'è visto, il *teatro del colore* sta contro la realtà storiografica del teatro borghese, del teatro documentario e aneddotico, del teatro psicologico e sociale. In secondo luogo, esige la rappresentazione, la obbiettivazione di realtà ulteriori e liriche. Questo principio, che è fondamentale, conduce il Ricciardi a immaginare il così detto *dialogo astrale delle anime*, a mezzo del quale si realizzano le profondità psicologiche dell'io. Il teatro di Maeterlinck e di Ibsen può esser citato ad esempio. Le armonie in sordina, che meglio rivelano la passione nascosta, l'istinto, le voci di ciò che non è apparente, ma non perciò meno reale, diventano dunque nell'azione drammatica del *Teatro del colore*, una necessità. Il dramma illogico, irreale, intuitivo sta in cima alle aspirazioni del Ricciardi, come quello che esprime meglio di ogni altro la nuova sensibilità delle nostre generazioni. Si comprende come un dramma, così espressivo e pensato a tal guisa, non possa essere che un dramma di ombre in un'atmosfera di luci cangianti. E tale il Ricciardi ha definito il dramma del *colore*. Lirico, anzitutto, perchè indefinito e musicale; la fantasia evoca delle ombre sotto l'arco scenico, e non i corpi, le cose, le linee precise e materiali. E *lirico in luce cangiante*, in quanto passa sempre un rapporto tra il colore e lo stato psichico dell'eroe, tra il colore e l'ambiente, tra il colore e il movimento, cioè la danza. Il colore predomina. Attorno gli stanno, in dipendenza, forme umane, musica, danza, gesto, pause, silenzio. E il colore si alterna col grigio, mai col nero. I colori mutevoli sono considerati quali segni rivelatori di un *al di là* della forma, esteriorizzando il divenire psicologico, i motivi profondi dell'azione.

La musica, che non può dalla nostra sensibilità venir pensata come la pensano i compositori di melodrammi, ma come spunto, comento estraneo e non sovrapposto alla parola, riconduce la poesia drammatica allo stato d'indefinito, di vago, che permette alla fantasia dello spettatore di collaborare e di creare sui dati forniti dal dramma. Cosicchè questo deve esser veduto e interpretato a traverso il colore.

La durata di un momento drammatico deve essere subordinata alla durata di impressione di un colore, impressione sia di mobilità che di immobilità. « La nostra tecnica — si esprime il Ricciardi — si scinde in due; la prima artificiale, grossolana, fondata sui principi della rifrazione e sui giochi di luce; l'altra puramente naturale, fondata sull'organismo dello spettatore e che si confonde perciò con la fisiologia. All'importanza fisiologica delle tinte si è ricorso qua e là. Ma non completamente. Ora, verso lo spettatore le tinte operano fisiologicamente, per suggerirgli delle impressioni di dolcezza, di gioia, di calma. Per vedere il dramma attraverso il colore occorre tener presente la durata e la intensità delle sensazioni visive, perchè in primo tempo noi utilizziamo il colore allo stato di sensazione e non come equivalente di sensazioni di altra natura. In questo secondo tempo il colore entra a far parte dei motivi del dramma. La tecnica del teatro utilizza così, nei riguardi dello spettatore, le ricerche di James, di Helmoltz e i principi della estetica della vista. Come l'ottica ci fornisce i mezzi di attuazione, la fisiologia ci chiarisce le funzioni del colore, e i suoi rapporti con l'organismo. Quando noi sappiamo, ad esempio, che la retina viene esaurita dal non mutarsi degli stimoli di una certa misura, possiamo fissare un rapporto di tempo rispetto ai colori dello spazio scenico, per dare allo spettatore un'impressione di immobilità e di vivezza. Allora il paesaggio della poesia ed il gioco degli attori saranno compresi nella durata del colore, che sotto questa funzione ha un perfetto valore di tempo

musicale ». Qui il Ricciardi s'indugia in alcuni particolari che è bene riassumere. 1° L'intensità diversa della luce produce un piacere indipendente dal suo colore. 2° Il piacere diminuisce quando la luce rimane a lungo senza cangiare aspetto: è massimo nei contrasti di luce e di oscurità. 3° I piaceri morbosi dei colori vivi non derivano da diletto del senso, ma da una malattia del sentimento. 4° Le sensazioni più rare son date dalla riflessione della luce. 5° I contrasti dei gradi medi di luce formano gli effetti di ombra e ricercano tutto il vago e misterioso delle immagini, cioè delle figure senza colore sopra un piano unico. 6° I valori morali del colore: allegri (rosso e azzurro), puro il bianco. Il che ritrovandosi in tutte le lingue dimostra la natura intellettuale della sensazione della vista. 7° L'intensità della luce, la maggiore e minore intensità dei colori, il movimento delle immagini modificano le nostre sensazioni all'infinito. 8° Come la natura degli oggetti tende a ispirarci i sentimenti e le idee che vi si riferiscono, così può dirsi dei colori. 9° La semplicità delle sensazioni assolute e astratte ci è offerta in psicologia dal colore (es., la purezza astratta del verde, secondo James). 10° Il colore è la luminosità di un oggetto influenzato apparentemente. 11° Le leggi del contrasto simultaneo e successivo e le due teorie fondamentali dell'Helmoltz e del James spiegano i fenomeni delle ombre colorate. L'esperimento del Meyer, «dimostra che il semplice contrasto dei colori è un fenomeno sensoriale immediato ».

Ma il colore non è equivalente di altre sensazioni, nè scambia le loro sedi; però ne modifica il tono e ne crea altri *sui generis*. Ond'è che nel dramma costituito da soli episodi visivi, le tinte non commentano la parola, ma ne aumentano il grado d'espressione. Lo sviluppo della parola verso le forme visive è dato dal colore. Il quale, sotto un certo aspetto, è il vero equivalente del dramma, in quanto è il nesso logico fra le arti che vi concorrono. Il colore determina i grandi temi della poesia, li trasfigura, li riporta in movimento, nel senso della musica, come ombre

colorate. Il colore utilizza e rinnova i procedimenti della pittura, per innalzarla da decorazione scenica a *motivo* del dramma; disciplina il gesto dell'attore, sostituendo le misure del canto, e, creando le zone dell'euritmia, dà il testo invariabile dell'esecuzione.

Come si comprende, il Ricciardi utilizzò numerose ricerche precedenti ai suoi studi e giunse, ancor più degli altri, a una semplificazione della scena. La scena, che dal Craig in poi apparve come un campo ingombro, che bisognava liberare dal superfluo e dal documentario, e che con l'Appia divenne scultura geometrica, si sottilizza ancor di più nel concetto del Ricciardi, e diviene nè pittura nè scultura, ma un elemento semplice comune all'una e all'altra, vale a dire il colore.

Riassumendo: il teatro del colore è una creazione prettamente italiana che ha mostrato quanto da noi, per merito di un uomo inteso al culto della vera bellezza, si sia sentito il bisogno di uscir fuori dalle viete formule del teatro tradizionale e realistico.

Le possibilità ultrareali e liriche sconfinavano da questo ultimo, che vagheggiava e vagheggia tutt'ora una espressione fotografica di una realtà ritenuta la vera, per un errore tradizionale del nostro punto di vista filosofico.

È vero che il teatro tradizionale racchiudeva delle bellezze di carattere luminoso perdute in esso come in un oceano. Si pensi al teatro di Maeterlinck, di Andreief, di Tagore, di Claudel. Ma non era ancora la luce portata a un piano di dignità e ad agire come personaggio sintetico reale e come orchestra che comenta la trama.

Di più, la logicità, di cui il teatro tradizionale si faceva forte, non poteva più sopravvivere sulla scena, dopo le esperienze di cui l'Estero ci faceva consapevoli. E d'altra parte in Italia stessa, indipendentemente dalla scoperta del Ricciardi, c'erano giovani innovatori, come il Prampolini, i quali non rimanevano più convinti dai luoghi comuni della tradizionalità, ma si slanciavano

verso nuove conquiste e alla scoperta di nuovi orizzonti.

Tutta la sostanza del teatro del colore, a parte i valori tecnici che esso vuol realizzare, sta in questo, che oppone un'arte irrazionale al razionalismo estetico di tradizione. Nessuno più di me può sentire la giustezza della crociata da esso mossa contro le manifestazioni di quella che io chiamerei semiarte.

Rilevo che un significato tecnico del teatro del colore di alta importanza è il rapporto intuito fra lo stato psichico dell'eroe e il colore, il colore e le vicende dell'ambiente, queste ultime e il lirismo panico della danza.

Ora associare queste varie espressioni dello spirito in una sola unità e farne il corpo manifesto del dramma, che si svolge fra silenzi e battute parlate, voleva dire realizzare uno dei più bei sogni che stettero in cima al desiderio di uomini come Wagner e come D'Annunzio. I drammaturgi giapponesi sapevano in precedenza che cosa volesse dire luce, azione, danza. Questa formula fu trasportata presso di noi, e adattata alle nostre esigenze spirituali, all'unisono con la nostra mentalità mediterranea.

L'orchestra cromatica, nella concezione del Ricciardi, è chiamata a rappresentare un dialogo che i personaggi non esprimono. Nell'anima di ogni uomo, non ostante la parola dichiarativa del suo sentimento, restano sempre delle potenze sottaciute, degli stati interiori non rivelati. Ebbene, sono questi che l'orchestra coloristica e luminosa intende di dire. Nè soltanto a ciò si riduce la sua funzione. Creando la inesprimibile policromia musicale della vicenda drammatica, l'orchestra dei colori e della luce è comentativa, proprio come l'orchestra musicale e fonica. Il Ricciardi, intitolando la sua riforma *Teatro del colore*, non ebbe forse una felice frase sintetica. Il suo, oltrechè del colore, è infatti un teatro dell'irrazionalismo e del lirismo.

È inoltre una valorizzazione della danza, che nel nostro occidente è rimasta, non ostante i balletti russi e l'esempio

di Isadora Duncan, sempre una forma ottica di dinamismo.

Il Ricciardi comprese che, come la favella e il gesto, così la danza ha il valore di un linguaggio. E volle realizzare sulla scena codesto pensiero fecondo.

In tal modo il personaggio di Ricciardi viene a differenziarsi affatto della *macchia di colore* di Bakst o dalla marionettizzazione di Craig. L'attore diviene « un ritmo che talvolta è sommerso, e più spesso batte all'unisono la sua misura con quello più ampio del totale processo tragico ».

A tutto ciò si aggiunga, infine, l'abolizione della scena dipinta. Le nuove costruzioni luminose danno all'ambiente e al dramma una energia improvvisa e suggestiva.

Ma il Ricciardi sentì anche il valore musicale, come comento all'opera drammatica. E da ciò si spiega come invisibili strumenti, fuori dell'arco scenico, accompagnino quegli atteggiamenti del dramma dove il « pathos non può essere totalmente evocato che dai suoni ».

* * *

Indipendente innovatore, il quale giunse ad alcuni risultati simili a quelli del Ricciardi, per una via propria, è Anton Giulio Bragaglia, uno dei nostri geniali maestri di scena. La sua carriera è ormai più che decennale. A parte la realizzazione di numerosissime films, il Bragaglia ha inscenati oltre 70 lavori, ha diretto la scena del *Teatro Mediterraneo*, con Virgilio Talli, e ha indefessamente operato anche nel campo teorico. Di lui ricordiamo il libro *La Maschera mobile*, le numerose rassegne circa la tecnica scenica pubblicate su riviste e quotidiani, migliaia di articoli, e il libro Il *Teatro teatrale, ossia del Teatro*, di prossima pubblicazione.

Quali le sue idee?

Ecco come egli stesso si esprime molto chiaramente: « Circa l'allestimento moderno, debbo confessare che per

me il maestro di scena, sia pur detto arlecchino, dovrà essere romantico, simbolista, impressionista, metafisico, cubista, espressionista, neo-classico, futurista... secondo la necessità dei lavori di letteratura teatrale ai quali si dedica, e secondo le ispirazioni provenientigli da essi. Per me, dev'essere un allucinante evocatore, non importa come. Credo che soltanto un intelligente e prudente eclettismo possa rinsanguare, rinfrancare, rinnovare da questo punto di vista il teatro e l'apparato scenico, che è atmosfera, movimento, estrinsecazione dell'azione, realizzazione visiva, esteriorizzazione. Senza di esso non c'è clima, non c'è atmosfera psicologica. E, se l'arte è comunicazione, non si comunica l'arte... senza comunicarla ».

La rappresentazione, secondo Bragaglia, dev'essere una *visione*. Ma visione non significa solo *féerie*, sì anche pathos, anima, realizzazione di uno stato d'animo. Bragaglia ritiene che la decorazione possa a volte anche abolirsi, quando il dramma lo esiga, ma non debba mai essere discorde dal dramma. Sostanzialmente, il canone da cui parte, egli lo esprime in forma apodittica così: « Realizzare per me un lavoro letterario teatrale, uno spettacolo, poniamo, di Pirandello, significa renderlo pirandellianamente sotto specie visiva bragagliana. Ma la bragaglianità della messa in scena non deve soffocare il carattere pirandelliano delle cose di Pirandello, altrimenti avranno ragione i mortificatori dello spettacolo, che hanno abolito la messa in scena, imponendo il fondo neutro, per evitare le superfetazioni del pittore ».

L'allestitore dev'essere *versatile*, fedele traduttore dei vari letterati e soggettisti, creatori di temi di sentimento e di pensiero. « Bisogna rendere, con mezzi plastici, recisi, vari, ogni teatro altrui, al quale ci si deve aggiungere come interprete e mago di scena. Ma liberi dalle ubbie del pittore ». Con queste idee Bragaglia ha fondato il suo *Teatro degli Indipendenti*, in cui ha dato Pirandello,

Shaw, Vedekind, e futuristi, tutti gli autori insomma di rinnovellata arte.

Bragaglia non condivide le idee di alcuni tedeschi intorno alla scena unica per tutto il dramma. Ogni scena, deve, anzi, avere il suo quadro proprio, contenente la sensazione complessiva dovuta alla scena drammatica, anche se non raggiunta dall'autore nella sua fantasia. E ha presente che l'arte scenica ideale è quella che più evoca la vita, l'uomo e le cose, nella varietà degli aspetti loro mutevoli.

Innovazioni veramente geniali furono tentate e attuate dal Bragaglia movendo da questi princìpi. Così le *astrazioni di forme architettoniche tipiche*, vale a dire la scenografia architettonica, è da lui concepita e realizzata nello *stile storico*. Ciò non significa che il documentarismo, lo scolasticismo, trovino favore verso di lui, ma con parsimonia lo storicismo non gli sembra debba essere ostracizzato. « Il poeta *régisseur*, per evocare le apparenze del mondo nella loro significazione simbolica, ci darà lo spirito delle cose, svelandone l'ignoto: cioè facendo rivivere il senso intimo con quello interiore ».

Ma dove il Bragaglia ha avuto le più felici intuizioni, è stato in rapporto al macchinismo scenico. Ed egli lo afferma categoricamente: « Alla macchina teatrale, decima musica dinamica, i prodigi di questo divenire esterno del dramma, le magiche apparenze del mondo. L'artista delle rivelazioni sceniche non deve infatti dimenticare che nel Secento egli fu chiamato *ingegnere di poesia rappresentativa*. Conviene che egli non si scordi che i dettagli nel corso della tradizione muoiono, strada facendo, mentre ciò che resta eterno è lo spirito di una razza, il quale forma e mantiene viva la tradizione. Non bisogna incocciutirsi su certi formalismi. Tanto a un bel punto si ricomincia da capo per forza. Fra dieci anni noi stessi sentiremo il bisogno di ricominciare di nuovo. Trenta anni or sono ci furono i ricominciamenti dello Stanislawsky in Russia, di Reinhardt in Germania, di Antoine in Francia ».

Fra le innovazioni tecniche e, diremo con lui, di ingegneria scenica, che il Bragaglia ha realizzato, citiamo: applicazione della luce, scene versili, palcoscenico sestuplo (multiplo), maschera mobile.

La luce il Bragaglia l'ha sempre concepita, fin da quando egli si dichiarava, e in parte era, un precursore del Ricciardi, come un elemento naturale, necessario a creare l'atmosfera scenica.

Fra le molte applicazioni che la luce ha avuto in teatro, dalla creazione della lampada Fortuny in poi, queste del Bragaglia meritano studio e osservazione. Chè difatti egli non ha mai preteso di sostituire agli scenarî la fugacità mobile, la orchestra di colori come l'ha pensata e attuata il Ricciardi nel *Teatro del colore*, ma ha inteso valersi della luce come un comento *interpretativo* del dramma, o come una colorazione della scena atta a suscitare certe emozioni fondamentali; in altre parole, a creare l'atmosfera scenica. In questa, come in molte altre cose, il Bragaglia ama di riannodarsi alla nostra tradizione, magari più antica, e noi sappiamo che il gioco delle luci fu escogitato fin dal Secento in Italia. Certo la coscienza di un artista moderno suggerisce ben altre risorse, e di queste il Bragaglia non ci è stato avaro; massime quando ha concepito l'idea delle *lampade solari* e della *messa in scena fotoelettrica*.

Le scene versili o mobili sono anch'esse una necessità della scenografia contemporanea, che il Bragaglia ha sentito immediatamente, fin dagli inizi della sua carriera.

Altra cosa importante nelle sue innovazioni è il palcoscenico multiplo. Ecco come egli stesso lo descrive:

I. – Il « portascena » centrale è destinato agli esterni e alle scene più profonde perchè fruisce di profondità doppia. Esso scorrendo su binari al livello stesso del palcoscenico, si porta indietro. Ora, proveniente dal fondo, si trova in bocca d'opera e occupa il palcoscenico. Questo centrale è una semplice piattaforma senza gabbie o pareti.

Perciò, il fondale di cielo o la cupola Fortuny possono essere situati nella profondità massima della scena. Esso può scorrere elettricamente o a mezzo di un argano a ruota, o anche può venir sospinto dai macchinisti.

II. – Quello di destra viene a presentarsi in ribalta quando quello centrale è nel suo ritiro nel fondo. Esso scorre da destra, su rotaie incassate nel pavimento. Può essere tirato elettricamente o a mezzo del solito argano.

III. – Quello di sinistra scorre nelle stesse condizioni del destro. Questa gabbia, essendo come le altre senza fondo, gode anch'essa del panorama aperto dietro la piattaforma centrale, dietro a toccare la cupola Fortuny o il fondo del cielo.

IV-V. – Il portascena ascensore, che si vede in alto si presenta una metà per volta, fruendo del panno regolatore di bocca d'opera, che nasconderà una delle due sue scene. Esso scende dalla soffitta ch'è suo magazzino; mosso elettricamente, o col solito sistema di corde dei montacarichi.

VI. – Il portascena in basso, è ascensore anch'esso e sta nel sottopalco.

Praticamente si osservi che lo spazio necessario ai portascena di sopra, esiste già in ogni teatro col nome appunto di soffitta, così pure, lo spazio domandato dalla gabbia che viene dal basso, esiste come sottopalco. Il progetto potrebbe esigere, dunque, soltanto uno spazio triplo frontale. Epperò sarebbe utile solo un adattamento dei vecchi teatri. I magazzini dei sei portascena possono, a loro volta, trovar posto facilmente dietro ciascuna gabbia.

Da ultimo segnaliamo la trovata scenica della *maschera mobile.* « La mia idea di una maschera di caucciù » egli dice « ha trovato per il lato teorico tutti favorevoli: circa la applicazione, non pochi scettici ».

Ma perchè la maschera e perchè proprio il caucciù ?

« L'ideazione di tale maschera è nata considerando che gli spettatori col guardar direttamente il viso dell'attore,

distruggono il personaggio poetico influendo sulla psicologia del commediante per modo che questi senta la propria personalità figurare — e cioè esistere e dominare sulla scena — al di sopra del personaggio stesso. Come attore vivente, egli si sovrappone alla persona, invece che vestirsi di essa. Il suo fisico sopraffà la larva scenica invece che trasfigurarvisi.

« La sua carne si sente guardata, e ciò anima la vanità individuale dell'artista a danno della creatura poetica, che, per la sua delicatezza, viene senz'altro a svanire. L'incanto della finzione, sollevato amorosamente e in tutta umiltà dalla religione teatrale dell'attore, mancando questo, viene oltraggiato da un atto sacrilego, e l'attore ne è punito come un peccatore, dalla stessa sparizione del dio incantevole. L'attore in maschera invece depone se stesso e assume del tutto il personaggio. Possiamo dire che esso si sente invisibile e veggente, assente e presente, esistente e annullato, sotto specie altrui, perchè uno e bino, e, dei due, succube quello materiato, il quale la sua materia ha concesso in prestito all'altro, sicchè essa non è ora nè schiava nè libera, nè pesante nè leggera, nè vibrante nè sofferente in sè stessa, ma alienata in altro, è trasposta in tutto, riflessavi con stile ».

A chi osservasse che la truccatura verrebbe in fondo ad essere la medesima cosa, si potrebbe rispondere col Bragaglia stesso: « La truccatura offre considerevoli somiglianze, ma non è la stessa cosa. La pelle del viso è scoperta; le vostre guancie, la vostra bocca sentono gli sguardi del pubblico. Il pubblico vi guarda, guarda voi. Voi siete voi e vi sentite guardato. L'attore in maschera si sente estraneo, invece, e libero in modo diverso ».

Codesta maschera mobile di caucciù è sottile, ha la forma « di casco visierato completo, con fori al naso, tagli alle orecchie e labbra giustamente aderenti attorno alle labbra ».

« Queste maschere, dipinte mentre fossero distese su

una testa di legno a fine di farle aderire esattamente, si contrarrebbero leggermente quando fossero vuote, mentre invece acquisterebbero le espressioni dei lineamenti, quando fossero calzate. Le maschere mobili avrebbero la facoltà di seguire i movimenti del viso e financhè le espressioni delle contrazioni leggere, mentre porterebbero i due vantaggi dell'isolamento dell'attore, custodito ad una recitazione sinceramente intimista e soggettivamente disinteressata, nonchè quello della creazione di volti viventi che fossero veramente i prototipi ideali di un Amleto o di un Otello, senza perderne la umanità. Stilizzati magari ma espressivi, viventi, per virtù delle possibilità contrattili e della visibilità degli occhi e delle labbra.

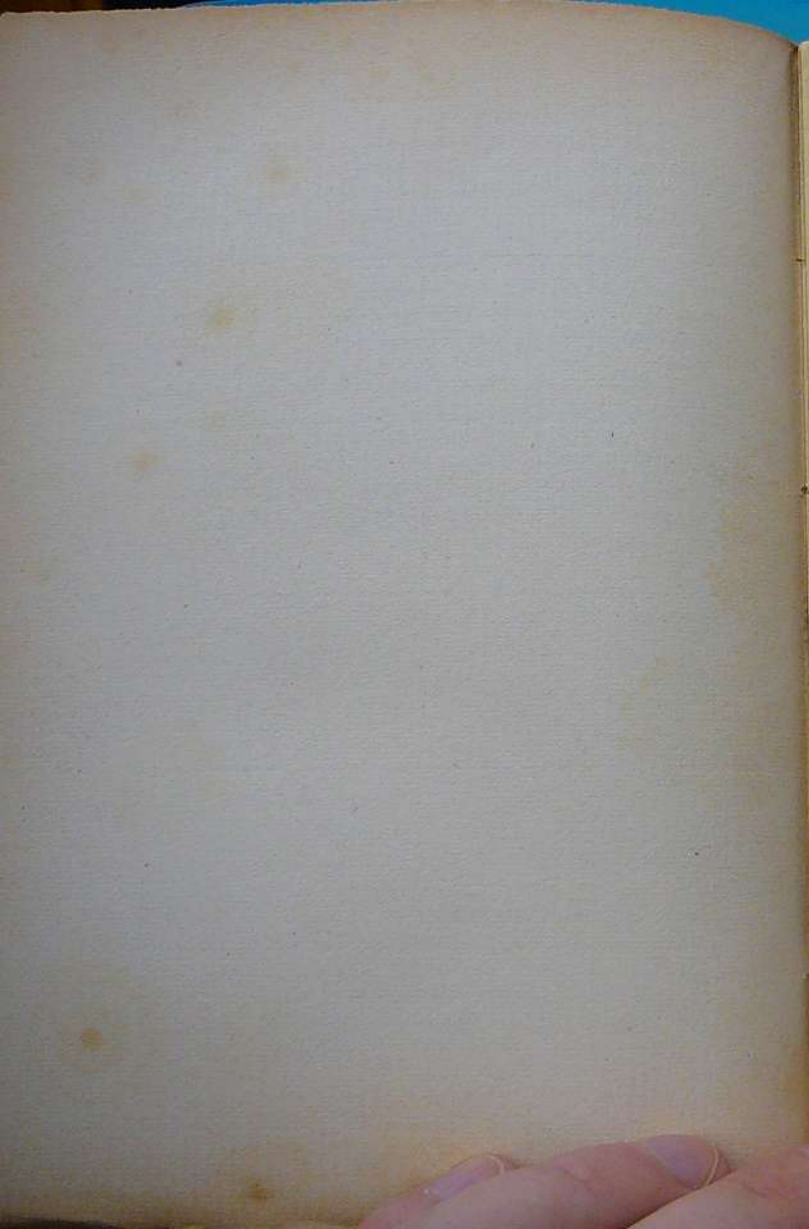
La perfezione del mito troverà nella maschera elastica la perfezione del viso simbolico, che potrà essere creato da un grande artista a maggior somiglianza con la visione della persona poetica ».

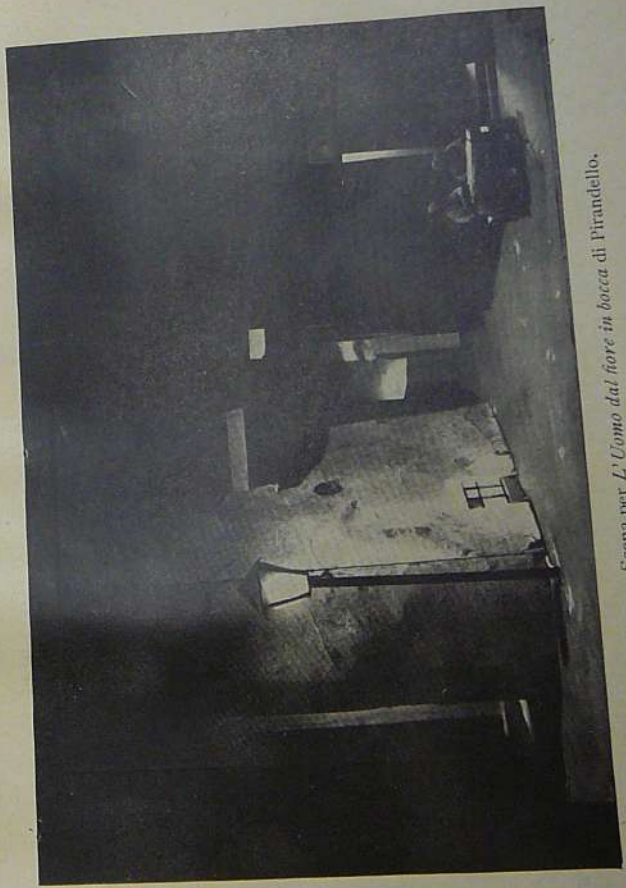
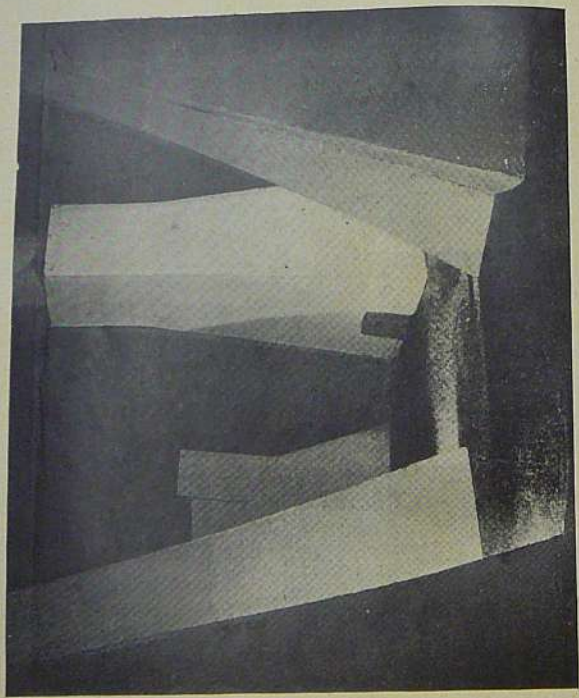
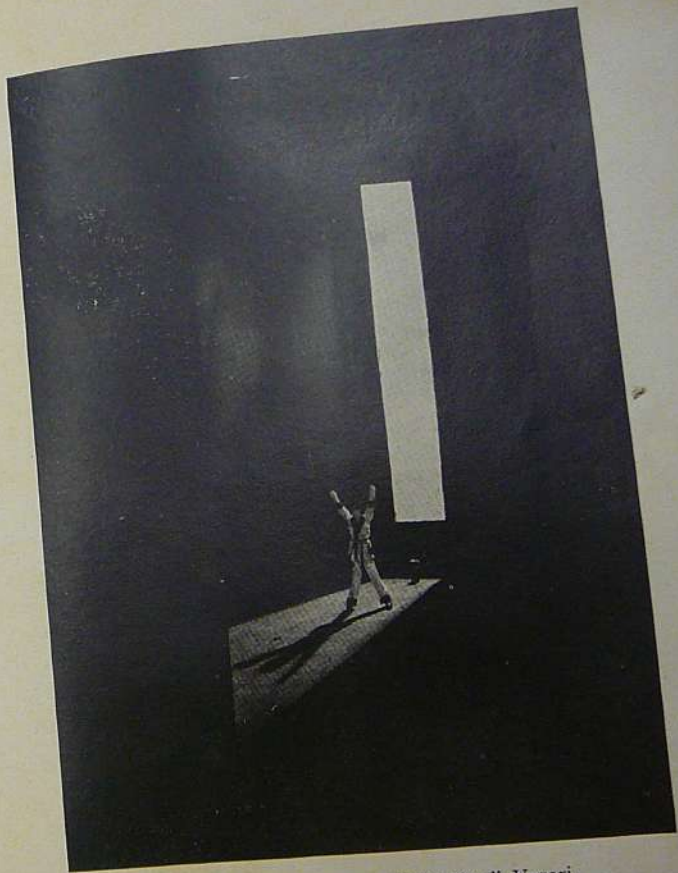
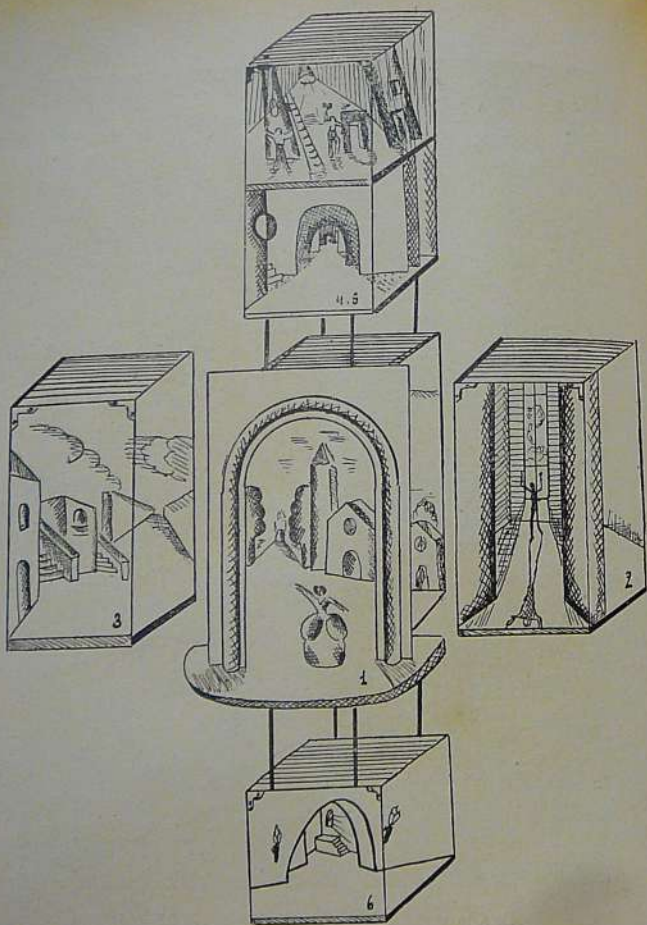
In effetti codesta idea della maschera, a funzione idealizzatrice, risale ai greci. E il teatro contemporaneo, che ha di mira la idealizzazione, sia nel campo del grottesco che in quello del fantastico, non solo di tutto il dramma, ma anche dei personaggi, non può far cattivo viso a questa concezione del Bragaglia. Della maschera fu a suo tempo un sostenitore anche Gordon Craig, che poi passò all'idea più assoluta della supermarionetta. Ma ciò sempre in merito al bisogno di trasportare, dal campo del realismo bruto a quello della fantasia pura e dell'ideale, la intera vicenda drammatica. E qui incidentalmente cade l'opportunità di ricordare come il primo lavoro teatrale, che dà la possibilità di applicare la maschera mobile, è l'*Angoscia delle Macchine* di Ruggero Vasari.

Egli ha delineato i suoi personaggi non solo come creature di un poema, ma anche come attori di una scena. Attori senz'anima, si badi bene, i quali, appunto perchè vivono in un mondo di astrazioni metafisiche, non possono vestir panni e vivere della nostra comune vita. Senz'anima,

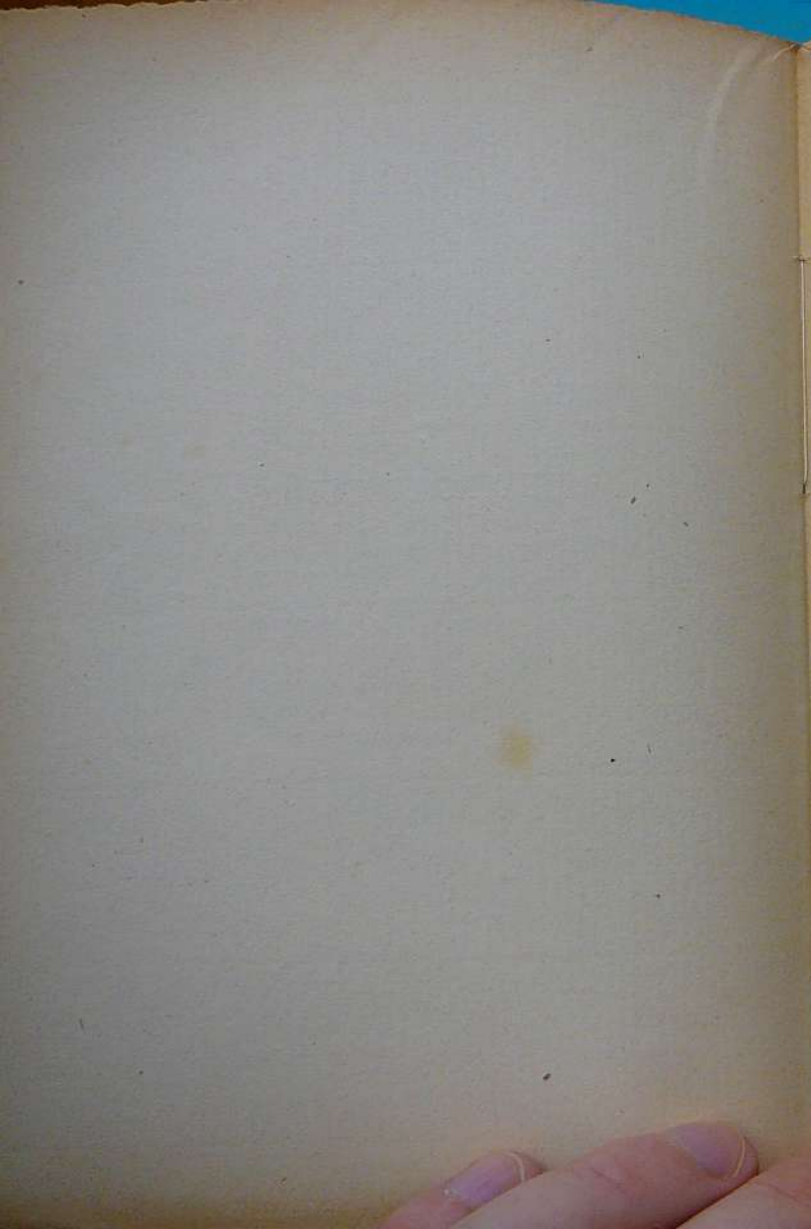
epperciò uomini di apparenza. *Attori*, dunque, come li chiama Vasari stesso, *supermarionette*.

Non personalità definite, ma forze cosmiche, che appunto perciò hanno un carattere meccanico, uno sconfinamento dalle apparenze e dalle forme della spiritualità dell'uomo. La quale osservazione stabilisce immediatamente la differenza fra l'*attore-supermarionetta* di Vasari e la *supermarionetta* di Craig che, sostanzialmente, è una bellezza rigida e da idolo, non una equazione di un problema metafisico.

Codesto *attore-supermarionetta*, per aggiungere suggestione alla sua figura, per render piena in assoluto la sua entità, che non si confonde con l'umano, visto che non è dato disumanarlo, disanimarlo altrimenti, porta sul suo viso una maschera che lo irrigidisce, una maschera di caucciù con varia sovrapposizione di elementi plastici.

PRAMPOLINI: Costume per *Lo Schiavo* di Ricciardi
Teatro del Colore - Teatro Argentina 1920

PRAMPOLINI: Costume per *Lo Schiavo* di Ricciardi.
Teatro del Colore.

BRAGAGLIA : Scena per *L'Uomo dal fiore in bocca* di Pirandello.

Bragaglia: Scena per la *Torre Rossa* di Sommi Picenardi.

BRAGAGLIA: Scena per *Il Figlio* di Vasari.

Il sistema di portascena, ascensori e slittanti
di A. G. Bragaglia.

V.

IL TEATRO SINTETICO

La scenografia ha assunto un carattere tutto particolare per opera del futurismo. Cosicchè, quando si parla di *scena futurista* non si può equivocare, attribuendo ad essa caratteri che per caso possano esser propri a qualunque altra forma di messa in scena, di costumi, di maschere, di luce. È vero che il germe di estranei elementi si ritrova presso i futuristi; ma completamente rinnovato e trasformato. Per comprendere in qual modo, occorre rifarsi alla natura stessa del dramma futuristico, come Marinetti la dichiarò in forma chiarissima, e come noi lo abbiamo lumeggiato già abbastanza nel Cap. II.

Esso ha per principio fondamentale di stringere in pochi minuti, in poche parole, in pochi gesti, innumerevoli situazioni, sensibilità, idee e fatti. « Col nostro movimento sintetista nel teatro, scrive Marinetti, noi vogliamo distruggere la tecnica che dai Greci a oggi, invece di semplificarsi, è divenuta sempre più dogmatica, stupidamente logica, meticolosa, pedante, strangolatrice ».

E, ammesso questo, il teatro futurista distrugge anzitutto il carattere. « Il pubblico vuol vedere il carattere d'un personaggio risultare da una serie di fatti e ha bisogno di illudersi che il personaggio stesso esista realmente, per ammirare il valore d'arte, mentre non vuol ammettere questo valore se l'autore si limita a indicarlo con pochi tratti ».

« È stupido non ribellarsi al principio della teatralità. Tutto è teatrale, quando ha valore ».

Ne consegue che la verisimiglianza è giudicata un pregiudizio e un errore. « È un'assurdità, poichè valore e genialità non coincidono affatto con essa ».

Poichè l'azione deve esser dinamica e sintetica, sarà rimossa naturalmente la legge del processo logico nello sviluppo degli avvenimenti. « È stupido, aggiunge sempre Marinetti, voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, mentre, anche nella vita, non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente con tutte le sue cause e conseguenze; perchè la realtà ci vibra attorno, assalendoci con frammenti di fatti combinati fra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi, aggrovigliati, coalizzati. Per esempio, sulla scena una contesa tra due persone è sempre con ordine, con logica, con chiarezza, mentre nella nostra esperienza di vita troviamo quasi sempre dei *pezzi* di disputa, a cui la nostra attività di uomini moderni ci ha fatto assistere per un momento, in tram, al caffè, in una stazione, e che son rimasti cinematografati nel nostro spirito come dinamiche sinfonie frammentarie di gesti, di parole, rumori e luci ».

Continuando su questa linea, logicamente è « stupido sottostare alle imposizioni del crescendo, della preparazione e del massimo effetto alla fine ». « Bando, dunque, alla tecnica tradizionale, che chiunque può acquistare a forza di studio, di pratica e di pazienza. Quel che s'impone è il dinamico salto nel vuoto della creazione totale fuori di tutti i campi esplorati ».

Il teatro futurista è, inoltre, dinamico e totale, simultaneo, cioè nato dalla improvvisazione, dalla fulminea intuizione, dall'attualità rivelatrice. « Noi otteniamo un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti e di tempi diversi ». In sostanza, il teatro futurista ha abolito totalmente le tecnica « sotto cui muore il teatro passatista », volendo imporre « tutte le avventure ideali

della genialità, per quanto inverosimili, bizzarre e anti-teatrali ».

Il manifesto dell'11 gennaio 1922 aggiunge che la sorpresa è il fatto precipuo a cui deve mirare l'azione teatrale. Senonchè la *pietra* della trovata che l'autore lancerà, dev'esser tale da:

1. « colpire di sorpresa gioconda la sensibilità del pubblico »;

2. « suggerire una continuità di altre idee comicissime, a guisa di acqua schizzata lontana, di cerchi concentrici di acqua o di echi ripercossi »;

3. « provocare nel pubblico parole e atti assolutamente impreveduti, perchè ogni sorpresa partorisca nuove sorprese in platea, ecc. ».

Ora chi conosca qualcuna delle sintesi drammatiche futuriste (di Settimelli, Marinetti, Folgore, Cangiullo, Mario Carli, Vasari, Dessy, Balla, Volt, Depero, ed altri molti), sa che il teatro futurista è inconfondibile con qualunque altro. Ne risulta perciò una scena affatto consentanea alla finzione del poeta, e perciò anche essa inconfondibile con altre.

Enrico Prampolini, Fortunato Depero, Balla e V. Marchi sono i maggiori rappresentanti della scenografia futurista; ma la recente esposizione di Vienna ce ne ha rivelati degli altri, artisti provetti e geniali: il Paladini, il Dottori, il Pannaggi, il Tato, il De Pistoris, il Valente, l'Ago, il Fornari.

Il Depero, coi suoi balli plastici, ha messo in evidenza la necessità del palcoscenico mobile.

Anche la costruzione del palcoscenico più semplice deve esser completamente rifatta (egli scriveva sin dal 1919) e ampliata in tutti i sensi, elettrici e meccanici.

Il palcoscenico dev'essere pronto e preparato a tutte le possibilità, per poter rendere ogni intenzione dell'artista.

« Non unicamente le apparizioni ai lati, su di un fisso pavimento orizzontale e le solite calate dal soffitto, ma ogni

lato, compreso il pavimento, anzi lo stesso pavimento, sarà rialzato e le scene saranno vedute nella loro vasta topografia, ovvero i pavimenti saranno multipli e i personaggi a sproporzioni prospettiche ».

E il Balla fin da dieci anni fa inventava i suoi « complessi plastici mobili ». Egli con le sue orchestre di luce elettrica, date per Diaghilef al Costanzi di Roma, e il Prampolini con le sue scene dinamiche, hanno affermato il principio sostanziale che, non solo la scenografia futurista, ma la concezione dello spettacolo in genere deve rinnovarsi ove si possegga un teatro adatto. E l'architetto Virgilio Marchi s'avvia, frattanto, con le sue larghe vedute, a rifoggiare *ab imis* l'architettura scenica.

Fermiamoci su un principio fondamentale, *l'architettura dinamica*. Questa è pensata come « corrispondente alla complessa, ma pur agile vita contemporanea e tale da liberarci definitivamente » dal tronfio « superficialume » tramandatoci da molti secoli di decadenza. Gli studi condotti dal Prampolini e dal Marchi si risolsero in primo tempo « in una ricerca barbarica e disordinata di *movimenti* nuovi dello involucro architettonico ». I princìpi sui quali tutto l'insieme delle indagini si fondarono, furono però i seguenti:

1. Anche l'architettura si risolve, nell'intimo del creato, in una questione di stati d'animo.

2. Esiste un infinito architettonico.

3. In arte tutto *si fa*.

4. Il decorativo è una falsità o un delitto di lesa architettura.

5. Bisogna ricercare la statica della dinamica.

6. Nuovo ambiente, nuovi arredamenti.

7. L'architettura è la sintesi di tutte quante le forze naturali e di tutte le manifestazioni umane.

« L'architettura sarà ispirata dall'elemento naturale circostante. Ogni città, ogni paese, avrà il suo aspetto variato e caratteristico ».

Ma c'è di più. L'architettura, con la sua fisonomia, partecipa alla vita che si svolge nel suo robusto involucro. « Osservate un teatro equestre », nota il Marchi, « durante un carosello di cavalli, e tutto girerà nel senso opposto a quello delle bestie. Durante l'applauso fremente della folla elettrizzata vedrete che tutto partecipa al movimento di questo battimani. Le colonne si agitano e si moltiplicano anche esse, le poltrone si spostano, i cappelli delle signore hanno uno spennazzo di più ». « In un progetto di *circolo delle forze* a pianta circolare e a cupola evolvente, ho immaginato che gli archi di sostegno, formanti il drammatico visibile dell'edificio, c'insegnino anche le capriole e i salti mortali dei clowns variopinti». Tenendo conto che la libertà è il canone fondamentale dell'arte, l'architetto e lo scenografo son convinti che, in avvenire, l'architettura e la scenografia avranno i caratteri che ha assunto la strofe moderna e il verso, di fronte a quelli della tradizione: il verso libero che modula il pensiero in forme sempre diverse deve dare un'idea della costruzione plastica, sempre varia e differente, perchè vari il pensiero e l'ispirazione lirica. « Architettura-vita — soggiunge il Marchi — che, come ogni progresso, tolga di mezzo la bigotteria dei tradizionalisti. La città futurista renderà i cervelli più elastici e attivi, le volontà saranno pizzicate da forti stimoli; i desideri si moltiplicheranno come tanti microrganismi irresistibili, invadenti ogni essere ».

Ora un'architettura di questo genere, per le sue accidentalità e profondità prospettiche, per i suoi effetti sorprendenti e fantastici, può trovare, ed ha trovato, una vasta applicazione nella scenografia, sia sotto forma di fondale dipinto, che di volume. In quest'ultimo caso, la questione statica viene ad esser molto facilitata, trattandosi di strutture provvisorie e trasportabili. Per mezzo di codesta applicazione al teatro, il Marchi ritiene possibile realizzare una delle prime, presso che perfette, visioni di un mondo tutto nuovo e magari utopistico. Immaginiamo, ad

esempio, egli dice, «in mezzo all'accavallarsi caotico di questi edifici, una folla tumultuosa rumorosa e affaccendata, sotto luci elettriche e sotto lampi di riflettori fantasmagorici. E immaginiamo pure delle danze turbinosissime in mezzo all'intrecciarsi di costruzioni circolari spiraliche, elicoidali, di fughe di archi paraboliche, verso profonde lontananze. È innegabile che, per quanto in teatro si siano fatti tentativi interessanti, introducendo elementi nuovi, come volumi plastici e luci interiori, una architettura come questa oltre all'avere un carattere di assoluta novità si presti a numerose possibilità sceniche». E giustamente il Marchi osserva che «quando, come oggi, si costruisce la cupola Fortuny anche alla *Scala* di Milano, benchè questa aumenti la profondità e dia sensazione di aria e di ampiezza alla volta celeste, si può pensare a macchine più ardimentose che non limitino solo al cielo le combinazioni speciali, ma a tutte le parti architettoniche dello scenario». Ed egli ha pensato a un proscenio imbutiforme, costituito da volte a spira consecutive, le quali, nel restringersi gradatamente, possono produrre una sensazione di grande distanza che potrebbe essere favorita da luci di diverso colore e tono, attraverso fessure intermedie.

In sostanza, fin qui appare chiaro che la scena futurista abolisce anzitutto il realismo e cerca di suscitare per mezzo di uno stato d'animo immagini integrali, che corrispondono alla materia drammatica la quale si va svolgendo. Non la rappresentazione di un ambiente, ma di elementi che suscitano nello spirito dello spettatore tale o tal altro ambiente. Senonchè, come tutta l'arte futurista obbedisce al principio della dinamicità e della simultaneità, c'è da vedere in qual modo scenograficamente queste siano state realizzate. Ce lo insegna Enrico Prampolini, che in questa risoluzione ha apportato una mole di realizzazioni, ciascuna indice del suo magnifico talento di artista.

Il merito di Prampolini risulta anzitutto dall'aver egli abolita la scena dipinta. La rappresentazione del *Matoun e*

Tebivar (Roma, Teatro dei Piccoli, 1919) fu un trionfo di quel principio, che il Prampolini vagheggiava da anni. I primi manifesti teorici e i primi saggi scenotecnici del Prampolini furono pubblicati ed esposti pubblicamente sino dal 1915. Il dipinto, nella scena, è in verità una finzione grossolana, che pretende di suscitare una emozione la quale spesso fallisce. Nessuno crede più di scorgere delle montagne e dei laghi, dove il pennello di uno scenografo frettoloso ha dipinto codesti spettacoli naturali. E, dopo tanta esperienza scenografica rinnovatrice, Enrico Prampolini non poteva indulgere a errori così massicci di estetica e di gusto.

La scena dunque non è più uno sfondo colorato ma un'*architettura mobile*. Qui sta tutta la freschezza e la profondità del rinnovamento iniziato in Italia. Quella architettura non statica, ma dinamica, è una aspirazione a cui si volgono i professionisti dell'arte scenica: abbiamo visto il Marchi vagheggiarla come un ideale che l'avvenire generalizzerà ad ogni forma di marmo o di pietra. Ognuna di queste architetture, per essere suggestiva nella sua mobilità, o animazione vivente (tutto vive, non ostante l'errore popolare che vivano solo gli esseri organizzati), deve essere dominata da una emanazione cromatica. Il problema del colore, che pareva insolubile, il Prampolini lo ha così risolto genialmente. Tolti via i dipinti, pareva che la scena dovesse rimaner monocroma. Ma la conoscenza che il teatro moderno ha acquistato della luce, ha permesso di sostituire al colore morto il colore vivo, al colore immobile il colore che segue la vicenda del dramma dei personaggi e del dramma delle architetture sceniche.

L'irradiazione luminosa di questi fasci e piani di luci colorate, le combinazioni cromatiche e dinamiche di queste fughe di colori, danno evidentemente meravigliosi risalti, riescono a compenetrare oggetti e forme altrimenti incompenetrabili, suscitano intensificazioni di luci e di ombre suggestive.

Le irradiazioni luminose dei fasci e dei piani di luce colorate generano delle combinazioni dinamiche, in quanto sono vere e proprie fughe cromatiche. Avremmo qui una sorta di elaborazione del principio del Ricciardi, se il Ricciardi si fosse proposto il movimento, e non una staticizzazione di stati d'animo. Intendo dire che nel teatro del colore si hanno come altrettanti segmenti facenti parte a sè e autonomi, che rappresentano, uno per uno, diversi stati d'animo dell'attore. Ciascuno di essi è legato all'altro per una ragione tutta psichica, consistente nel trapasso da un motivo all'altro. Invece nella concezione del Prampolini codesti trapassi di luci hanno valore solo in quanto rappresentano il divenire di una sintesi. Non sono una addizione, ma una miscela. E, non rimanendo mai autonomi, conseguono il meraviglioso risultato della compenetrazione fra luce e luce e fra luce e ombra e penombra.

Ne nasce un continuo cozzo irreale, di luci e di toni, che genera una esuberanza di sensazioni non mai stanche dal perdurare di un tono o di un colore. La girandola senza tregua suscita il fantastico del sogno, e perciò quello stato lirico di cui ogni teatro abbisogna.

Ora, si avrà un'idea esatta della realizzazione di cui parliamo, quando si aggiungano, con uno sforzo di fantasia, alle dinamiche luminose, le dinamiche architettoniche della scena propriamente detta. La scena, immaginata come un'architettura immobile, è un controsenso per molte ragioni. La capitale è questa, che, se essa rappresentasse un ambiente *fisico*, sarebbe anche ammissibile la staticità. Ma essa rappresenta invece un ambiente psichico e fantastico. Non è già la scena del Bakst o del Rouché, ma una proiezione dell'anima del personaggio e dell'intero dramma fuori delle persone, una grafica di moti spirituali e sentimentali. Ond'è che la scena non può concepirsi che in movimento. I singoli elementi architettonici di essa, agitati da questo *divenire*, proiettano una parte di sè, bracci metallici, leve, cilindri, coni, piramidi, e li ritraggono, produ-

cendo uno spettacolo fantasmagorico che è assomigliabile a quegli espedienti cinematografici che si chiamano dissolvenze. Un'immagine *in movimento* impressiona il film già impressionato da altre immagini o forme dinamiche, e queste sfumano in quelle e viceversa. Ne nasce un avvenimento che corrisponde spesso benissimo a un fatto interiore, a un pensiero, a un sentimento del personaggio. I piani plastici così, nell'opera del Prampolini, vengono continuamente a capovolgersi, a rinnovarsi, assumendo figure sempre diverse e nuove; e aumentano in tal guisa la intensità drammatica. Si assiste a due drammi contemporanei, quello della scena e quello degli attori, uno ottico e l'altro acustico. E mi sembra che il sogno del Ricciardi sia stato realizzato solo in questa maniera, perchè l'azione unica dei colori e delle luci s'è rivelata, al caso pratico, effettivamente insufficiente.

Illuminati e comentati con tali mezzi l'azione e l'attore acquistano degli effetti dinamici nuovi. L'attore, mentre suscita il movimento della scena architettonica, è a sua volta influenzato dalla vita di questa; e ambedue vengono a trovarsi in un rapporto di reciprocità che li fonde in un solo essere. Oggi tutto ciò si trascura e non si tenta, per il falso concetto che impone di imitare e di rendere la realtà. Senonchè noi abbiamo visto che questa non solo è bandita dal teatro futurista, ma da tutto il teatro di eccezione. In verità, il contenuto emotivo di un dramma si realizza solo attraverso gli equivalenti interpretativi della realtà, cioè attraverso delle astrazioni.

Scena in movimento, ecco la scoperta geniale di Prampolini. Una scena che, da architettura e da spettatrice, si trasforma in attrice, identificandosi con l'azione. È la sintesi fra l'azione drammatica e il suo riverbero esteriore; laddove oggi abbiamo un contrasto e un'antitesi fra l'opera teatrale e l'architettura. È il canone che omai i maggiori uomini di teatro hanno confermato con la loro autorità: la scena deve esprimere, come l'attore, un'anima drammatica.

Irrealtà, naturalmente; ma quando si parla di realtà e di irrealtà da noi moderni s'intende un'altra cosa di ciò che intendevano i nostri padri. La realtà è ciò che si trova di là dall'apparenza. L'arte nostra non può essere che sintetica, mettendo a contatto l'al di là di ogni cosa con la cosa fisica. E il Prampolini, come del resto pittori, scultori e poeti contemporanei, fa appunto ciò. Crea un'arte che non può aver nulla di comune con la presunta arte realistica o veristica. Anche per il Prampolini la scena deve avere per scopo di aumentare la intensità drammatica. Questa non è solo conferita dal dialogo e dall'azione dei personaggi. Nel qual caso, il dramma sarebbe lo stesso leggerlo. Una volta che esso si svolge in un ambiente, questo non può esser considerato come un *recipiente*, nel quale si fanno agire i personaggi, tanto per trovare loro una piattaforma spaziale. L'ambiente muta da dramma a dramma, da scena a scena, appunto perchè si ritiene che esso influisca come suggestione su tutta la vicenda. In altre parole, esso è personaggio generico che riabbraccia tutti gli altri personaggi. Intestarsi a non dargli vita, significherebbe insistere su un errore. Ora il problema estetico risolto dal Prampolini risiede appunto in questa animazione della scena. Molti hanno impresso, chi con un mezzo chi con un altro, animazione e vita all'ambiente. Ma credo che pochi siano stati così radicali come il Prampolini. Se carattere precipuo della vita è il movimento, perchè si deve consentire a una scena immobile? La teoria dello scenotecnico italiano procede a fil di logica. Dunque, movimento. Ora è un fatto indiscutibile «che quegli addizionamenti di luci e moti, quei cozzi irreali, quella esuberanza di sensazioni, unite alle dinamiche architetture della scena» (è il Prampolini stesso che così si esprime), conferiranno superlativamente alla intensità drammatica.

Il Prampolini discende da una famiglia di artisti del teatro; suo nonno che fu un valente scenografo gli avrà senza dubbio aperto fin da fanciullo la mente alle questioni

più vitali riguardanti il teatro. E, in vero, certe scoperte, certi ritrovati e certe innovazioni, non sono idee che si maturano in un giorno. Il Prampolini deve aver lungamente meditato quel che oggi è un'acquisizione gloriosa della scenografia italiana, dovuta proprio alla sua genialità.

Genialità che si manifesta altresì nel disegno dei costumi, nella sua *scenoplastica* e nella sua *scenodinamica*. Lo scenografo vero è quello che vede con un sol colpo d'occhio l'intero panorama scenico. Non si comprende come il teatro abbia sopravvissuto per secoli, quando un pittore dipingeva le scene, un vestiarista si occupava dei costumi, un macchinista degli effetti. Tre direzioni, tre gusti e tre attività che spesso non sono andate d'accordo, per ovvie ragioni. Ora, lo scenotecnico vero e completo è colui che riassume in sè l'attività del macchinista, del vestiarista e del decoratore. Non si possono scindere le tre arti e le tre manifestazioni senza danno dell'effetto. Il Prampolini ha la ventura di essere, oltre che un maestro della messa in scena, uno squisito disegnatore di costumi, e un profondo conoscitore del macchinario teatrale. Se questo non fosse, non si capirebbero i suoi dinamismi scenici. Disgraziatamente il misoneismo, che predomina ancora in questo campo, gli ha impedito di riportare in Italia quei trionfi che egli ha riportato all'Estero.

E fu appunto all'estero che Prampolini ebbe agio di far conoscere la sua operosità e la sua teoria nuova della scena.

Nel 1921 al teatro Svandovo di Praga rappresentò ben sedici sintesi futuriste. Ognuno, che conosca la essenza di una sintesi futurista, sa quali enormi difficoltà essa presenti per lo scenografo. Pure il Prampolini, non solo vinse dignitosamente la difficoltà, ma riportò indimenticabili successi.

Al teatro Nazionale di Praga, allestì altre scene sintetiche, sempre perfezionando la sua teoria che abbiamo lumeggiata: scene sintetiche di Folgore, di Marinetti, di

Cangiullo e di Settimelli. Ma notevolissime sono le scene del *Tamburo di fuoco* di Marinetti, che trovò in questo geniale artista del teatro uno dei più ambiti collaboratori.

Molto oggi il Prampolini prepara per la scena italiana e straniera. Difatti egli sta allestendo le scene per la *Giulietta e Romeo* di Shakespeare, per l'*Isola delle Scimmie* di Antonelli, pel *Quadrante dell'amore* di Folgore, pel *Sogno* di Beltramelli.

L'agilità del suo ingegno, la ricchezza della sua fantasia non gli permettono di limitarsi a certi autori. Egli è in grado di rendersi l'interprete di tutti. E associa, come si vede, Shakespeare a Folgore, Antonelli a Beltramelli. Egli è un ingegno multiforme, sicchè sa identificarsi con gli scrittori e con le concezioni drammatiche più varie, a cui tuttavia imprime il suggello della sua personalità precisa. E a proposito di Shakespeare diremo che il Prampolini ha, per conto suo, risolto il problema della rappresentazione integrale dei suoi drammi, mediante l'uso del palcoscenico girante, di cui è stato il primo scenotecnico italiano a applicarlo al teatro contemporaneo.

Infine ricordiamo di lui il magnifico successo all'Esposizione di Parigi col *Teatro Magnetico* (incorporeo e di suggestione).

Ma fra gli scenografi contemporanei in Italia che danno vanto alla nostra arte della scena non si debbono soltanto annoverare quelli di avanguardia. Ne abbiamo altri, i quali, pur desumendo dalla tradizione la forza della loro operosità, non mancano di riprodurre degli atteggiamenti nuovi di indurre sul teatro i risultati della loro genialità. Essi sono soprattutto il Mancini, il Cambellotti, e il Chini.

Al Mancini non fa difetto il senso della grandiosità. Egli vede sotto una lente epica, in modo tale che conferisce, con la distribuzione suggestiva delle masse e dei colori, un senso d'impressionante poesia. Si dirà che è la poesia tradizionale. Ma anche quella del Foscolo è poesia

tradizionale; ciò che non toglie nulla alla nostra ammirazione.

La *Gorgona* di Benelli, che egli ha tradotto scenicamente, ci dà un senso epico della Pisa medievale, che è ad un tempo intenso e suggestivo. Non mancano elementi barocchi, massime nel secondo atto, e più ancora nella *Rosmunda* e nelle *Nozze dei Centauri* (del quale dramma tuttavia il quarto atto mi sembra, nell'opera del Mancini, insuperabile); ma sono elementi difettosi che si fanno perdonare, in virtù delle molte bellezze che ci avvincono. Il primo atto di *Nozze dei Centauri*, per esempio, ha una Roma che non è riproduzione archeologica, ma sentimento ed emozione. Ci si può riscontrare il gusto di Reinhardt, ma come ispiratore, più che come una sopraffazione. Lo stesso gusto riappare, per esempio, nella semplificazione del terzo atto della *Rosmunda* e nel quarto di questo stesso dramma. Massime nel quarto, dove l'ambiente s'intona ad un carattere tragico che sfugge all'osservatore superficiale, e che traspare da ogni linea e dalla uniformità dei colori.

Duilio Cambellotti mostrò la sua indiscussa valentia nelle scene della *Nave* dannunziana, che rimarrà sempre un avvenimento d'arte, perchè legata al nome di Garavaglia. Il *Giulio Cesare* inoltre, che egli sceneggiò anche, sempre per la Compagnia del Garavaglia all'Argentina, chiarisce i gusti e le inclinazioni del Cambellotti.

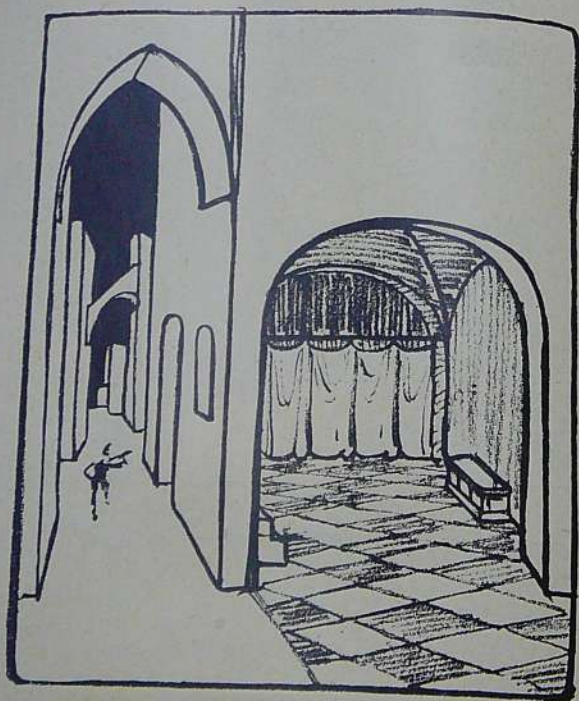
Egli è un ricercatore del nuovo, ma di un nuovo che non vuol essere fine a se stesso, sibbene un elemento di suggestione. Il Cambellotti è uno stilista e uno stilizzatore.

E, quando dico *stilizzatore*, intendo un semplificatore che trova la *sigla* sintetica di un intero quadro. L'epoca preveneziana della *Nave* lo dimostra un sottile ricercatore di tratti storici, architettonici e pittorici; ma questi non pretendono d'imporsi solo per la loro veridicità. S'impongono, in realtà, per la loro fusione in una unità indissolu-

bile, in cui il particolare sfugge, pure esercitando la sua suggestione. Chi conosce le didascalie dannunziane, sa quale sforzo operoso debba aver compiuto il Cambellotti. E chi ricorda il terzo atto della *Nave*, e l'atto della morte di Cesare nella tragedia shakespeariana, sa quale evocatore di bellezze sempre sia egli, pittore e poeta. Elementi i più disparati confluiscono nella sua opera e si fondano in una unità di impressione e di coesione indissolubile. Tratti delle scuole più diverse e dei maestri più lontani, si ricompongono in lui e assumono un significato nuovo. La tendenza scenografica dei russi sembra non aver lasciato traccia su di lui: ma si sente che egli ha studiato i francesi, massime quelli del *Théâtre des Arts*, e i tedeschi, massime il Fuchs. Il Craig è, per temperamento, agli antipodi di lui, e non giova parlarne qui.

Il Chini, a sua volta, evoca con la stessa moderazione e con lo stesso gusto che non intende di romperla con la tradizione, ma non intende nè anche di esserle servilmente ligio.

D'altronde tutta l'arte italiana, nella sua maggioranza di artisti, mantiene questa posizione di centro che è suggerita dal nostro carattere e dalla nostra cultura. Il Chini innova da studioso e da ammiratore del passato. Di qui un certo suo classicismo non apparente ma sostanziale, che consiste in una armonia interiore che regola e governa la sua produzione di scenografo. E ne sono una riprova le sue realizzazioni del *Sogno* di Shakespeare, del *Mantellaccio* e dell'*Amore dei tre Re*. Laddove un oltranzista, per esempio nella scena del tempio in quest'ultima tragedia, avrebbe esagerato nell'impressionismo e nell'emotivismo, il Chini è stato di una sobrietà squisita e ha dato la impressione di un medioevo e di una chiesa con efficacia ed energia; così come ha reso il rinascimento, senza archeologismi, nel *Mantellaccio*, e l'irrealtà della fiaba e del sogno nel dramma di Shakespeare.

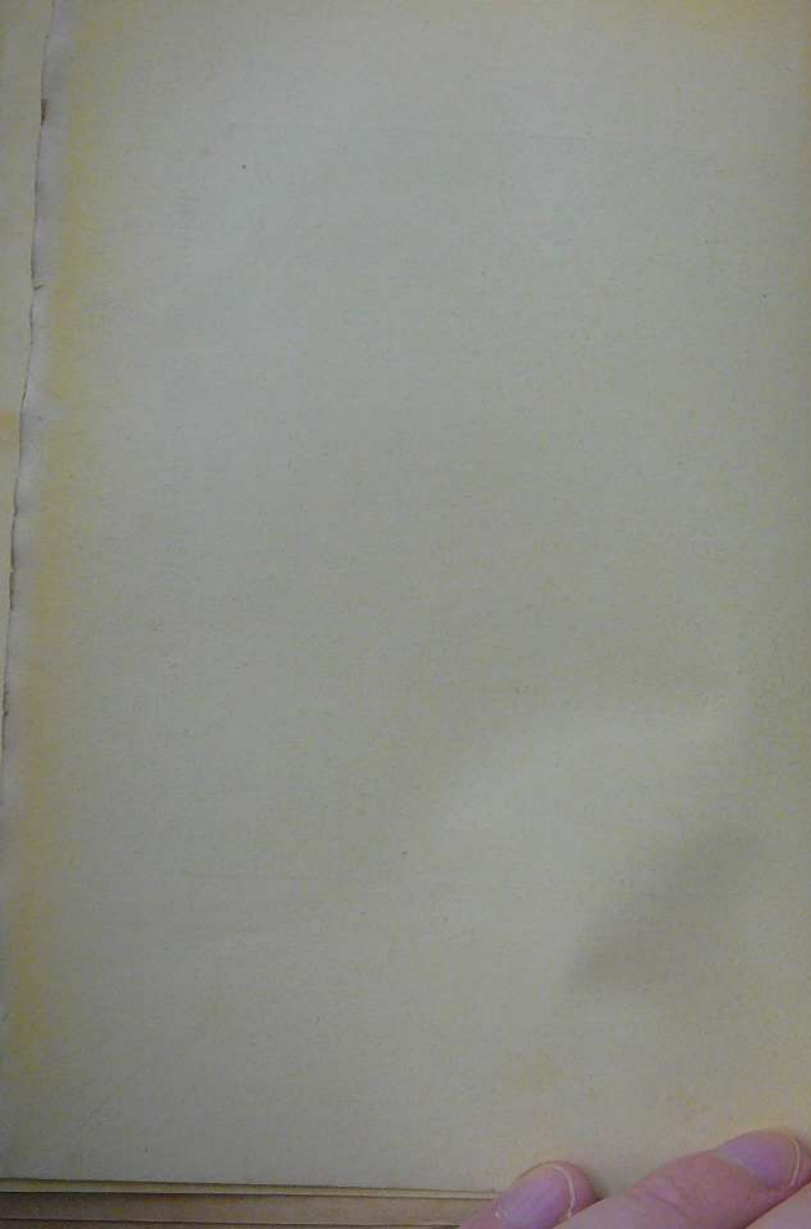
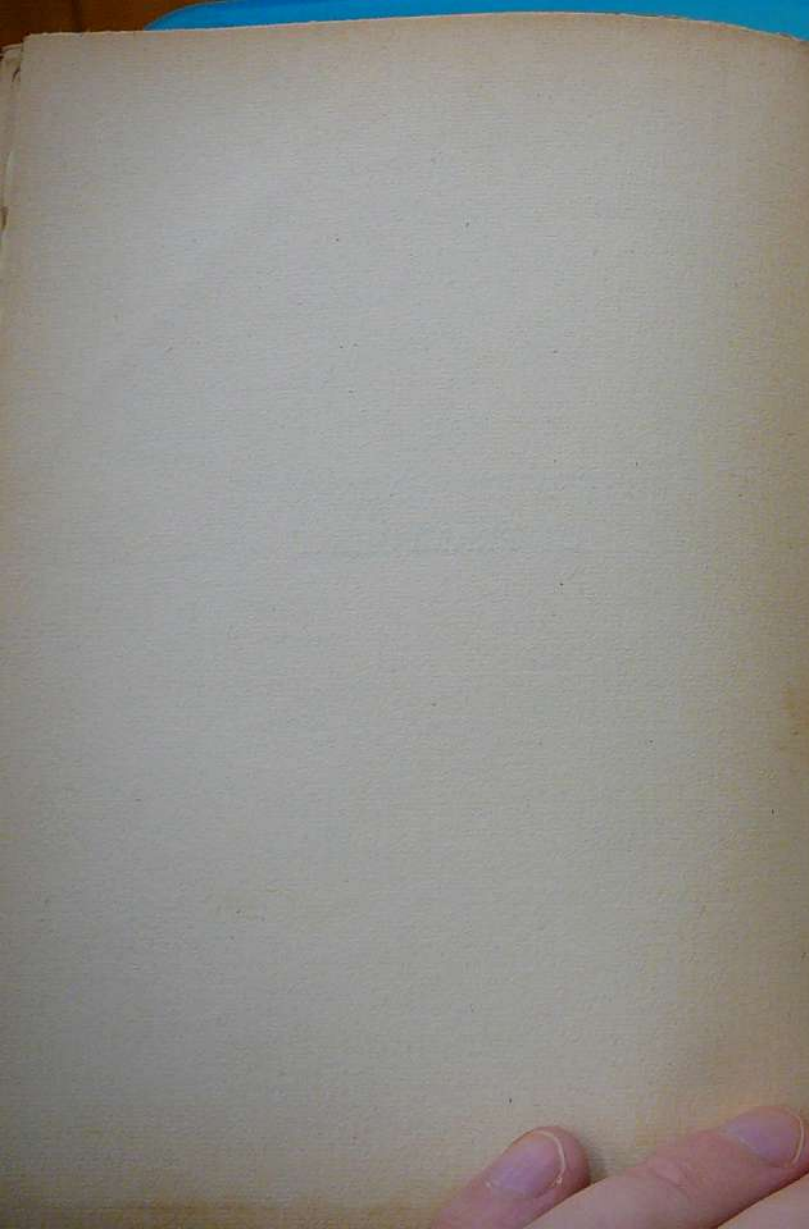
MARCHI: Scena pel balletto *Malagnena*.

MARCHI: Scena pel balletto *Fantasima*
di S. A. Luciani e Bragaglia.

PRAMPOLINI: Costume per *Chitra*.

PRAMPOLINI: Scena del III atto del *Tamburo di Fuoco* di Marinetti (Teatro Nazionale di Praga 1922).

PRAMPOLINI : Scena del III atto del *Tamburo di Fuoco* di Marinetti
(Teatro Nazionale di Praga 1922).

PRAMPOLINI : Scena del II atto del *Tamburo di Fuoco* di Marinetti.

VI.

IL TEATRO MAGNETICO DI PRAMPOLINI

Soltanto oggi, mentre questa pubblicazione è in macchina, abbiamo raccolto l'eco del successo internazionale ottenuto a Parigi dal Prampolini con il suo *Teatro magnetico* presentato all'Esposizione internazionale delle arti decorative, e per il quale gli è stato conferito il *Grand Prix* mondiale del teatro. Non possiamo perciò sottrarci dal presentare questa ultima rivoluzione scenica e per il valore dell'artista, creatore di nuovi sistemi d'interpretazione scenica, e per il vivo interesse destato a Parigi fra gli esperti d'ogni Nazione.

Prima di fissare in alcuni paragrafi i principî di questo *Teatro magnetico*, non è senza interesse conoscere il giudizio dei competenti, stralciando dalla relazione della Giuria internazionale dell'Esposizione di Parigi alcune parti.

« L'exposition de M. Prampolini ne le cède en rien a l'exposition de la Section russe.

On pourrait même ajouter que certaines des réformes de l'art scénique russe ont été sensiblement influencées par l'école futuriste, dont M. Prampolini est le principal représentant.

Sans entrer dans le détail, on peut dire brièvement que l'art scénique de M. Prampolini est l'aboutissement logique extrême du mouvement inauguré par Gordon Craig. Les réformateurs du théâtre moderne, en dirigeant leur attention de plus en plus sur les éléments matériels de la

scène (mise-en-scène, éclairage, etc.), ont graduellement diminué l'importance de l'acteur en le considérant de plus comme un élément subordonné à l'ensemble de la représentation. Craig le définit une "tache de couleur", Taïroff le considère comme un "objet". Les futuristes en ont réduit le rôle encore davantage. Finalement, M. Prampolini, dans ses derniers efforts — la "scénoplastique", la "scénodynamique", l'"espace-scénique polydimensionnel" et le *théâtre magnétique* — a pris la scène — l'"espace" comme il dit — comme l'élément le plus important d'une représentation théâtrale. Au moyen ensemble de constructions plastiques mobiles et mouvantes, aux surfaces colorées diversement, selon les besoins de l'action, au moyen d'une "architecture lumineuse d'espaces chromatiques", où la voix humaine interviendrait simplement comme un des multiples éléments de l'action, M. Prampolini et les futuristes désirent créer un art qui se suffira à lui-même, sans qu'on ait besoin de recurrir aux moyens dramatiques tels que nous les avons connus jusqu'ici, au dialogue, à la psychologie, à la peinture des passions humaines. Cette forme extrême de son art scénique est appelée par M. Prampolini le "théâtre antipsychologique abstrait", c'est a dire de suggestion, *magnetique*.

Mais, en jugeant le théâtre de Prampolini, il faut, me semble-t-il, ne pas perdre de vue aussi les considérations suivantes:

a) L'art ultra-moderne — qu'il s'agisse de poésie, de sculpture, de peinture ou d'art scénique — présente, plus ou moins, les mêmes caractères d'étrangeté ou d'originalité que celui de M. Prampolini; cet art a inventé par ailleurs la peinture *sans sujet* tout comme M. Prampolini a inventé un art dramatique *abstrait et antipsychologique*.

Et il n'est que juste d'attribuer la plus haute récompense à celui de ses représentants qui, dans son domaine, a le plus complétement réalisé les tendances et les conceptions de l'école à laquelle il appartient.

b) Quelle que soit notre opinion de l'école futuriste, celle-ci existe; elle vit, elle évolus même, et a de nombreux adhérent dans les pays de l'Europe et d'outre-mer, de la Yougoslavie et la Russie à l'Amérique. Elle comptera dans l'histoire de l'art; et elle est bien de son époque ».

Sin qui l'opinione degli *esperti* d'ogni Nazione, ora riassumiamo alcuni capisaldi di questo *teatro magnetico*, i suoi principî teorici, le sue possibilità pratiche.

« *Il teatro magnetico* — così si esprime il Prampolini — vuole avvolgere l'umanità spettatrice con una nuova atmosfera e corrente di *spiritualità*, contro l'*imperante materialismo estetico*, dal lato interpretazione scenica, e *psicologismo cerebrale*, dal lato produzione letteraria teatrale, interpretando i *moti dello spirito* attraverso il *fluido suggestivo* degli elementi tecnici d'astrazione scenica ».

Teatro perciò di suggestione, e incorporeo, *senza attori e senza scene*. Elementi materiali che compromettono l'essenza visiva e spirituale della vicenda scenica. Soppressi così gli elementi visivi del teatro tradizionale — *attore e scena* — questo nuovo tipo di teatro affida lo spettacolo, l'azione scenica, il suo potere magnetico di suggestione, agli elementi essenziali dell'attrazione spirituale e visiva, che misurano il tempo dell'azione nello spazio scenico, cioè *il suono* della voce umana e *la luce* dell'ambiente scenico.

La vicenda degli elementi di suggestione (suono e luce) in funzione di *attore-spazio* e *spazioscenico* costituiscono l'entità astratta del giuoco scenico di questo nuovo tipo di teatro.

Nei riguardi dell'attore-spazio così si spiega il Prampolini:

« Nel teatro tradizionale contemporaneo si è sempre considerato l'attore quale elemento unico, indispensabile e dominante l'azione teatrale.

Io considero l'attore come elemento inutile dell'azione teatrale e pertanto pericoloso all'avvenire del teatro.

L'attore è l'elemento d'interpretazione che presenta le maggiori incognite e le minori garanzie.

Mentre la concezione scenica di una produzione teatrale rappresenta un assoluto nella trasposizione scenica, l'attore rappresenta sempre il lato relativo. Infatti l'incognita dell'attore è quella che deforma il significato della produzione teatrale, compromettendo l'efficenza del risultato. *Ritengo quindi che l'intervento dell'attore nel teatro quale elemento di interpretazione sia uno dei compromessi più assurdi per l'arte del teatro.*

Il teatro, inteso nella sua più pura espressione, è infatti un centro di rivelazione del mistero, tragico, drammatico, comico, al di là dell'apparenza umana.

Ne abbiamo abbastanza di vedere tutt'ora questo pezzo di umanità grottesca agitarsi sotto la volta del palcoscenico in attesa di commuovere se stessa. L'apparizione dell'elemento umano su la scena rompe il mistero dell'al di là che deve regnare nel teatro, tempio di astrazione spirituale.

Lo spazio è l'aureola metafisica dell'ambiente.

L'ambiente la proiezione spirituale delle azioni umane.

Chi dunque più dello spazio, ritmato nell'ambiente scenico, può esaltare e proiettare il contenuto dell'azione teatrale?

La personificazione dello spazio, ritmato nella funzione di attrazione, quale elemento dinamico interferenziale d'espressione tra l'ambiente scenico e il pubblico spettatore, costituisce una delle più importanti conquiste per la evoluzione dell'arte e della tecnica teatrale, poichè viene definitivamente risolto il problema dell'entità scenica.

Considerando lo spazio come una individualità scenica dominante, l'azione teatrale e gli elementi che in esso si agitano come accessori, è evidente che questa unità scenica sia raggiunta dal sincronismo fra la dinamica dell'ambiente scenico e la dinamica dell'attore-spazio in giuoco nella vicenda ritmica dell'atmosfera scenica ».

A proposito dello spazio-scenico polidimensionale, il Prampolini afferma:

« Mentre alcuni audaci maestri e *régisseurs* del teatro russo-tedesco attuale si attardano ancora, per trovare il sistema di inquadrare la scena nell'arcoscenico, di perfezionare il meccanismo tecnico del palcoscenico, semplice e multiplo, io ritengo ormai già superati questi isterismi da macchinista teatrale del '700, poichè ho sostituito all'arcoscenico tradizionale, lo *spazioscenico polidimensionale futurista.*

Il palcoscenico e l'arcoscenico del teatro contemporaneo non rispondono alle esigenze tecniche ed estetiche della nuova sensibilità teatrale. La superficie piana orizzontale del palcoscenico, come la dimensione cubica dell'arcoscenico, incatenano e limitano gli ulteriori sviluppi dell'azione teatrale, schiava del quadro scenico e dell'angolo visuale prospettico fisso.

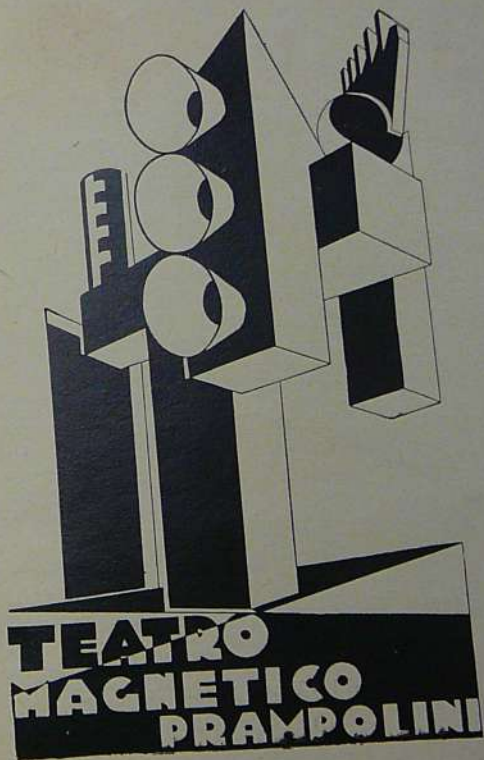
« Con l'abolizione del palcoscenico e dell'arcoscenico le possibilità tecniche dell'azione teatrale trovano una più ampia rispondenza. Spezzando la superficie orizzontale, per l'intervento di nuovi elementi verticali, obliqui e polidimensionali, forzando la resistenza cubica dell'arco scenico, con l'espansione sferica di piani plastici ritmati nello spazio, si raggiunge la creazione dello spazioscenico polidimensionale futurista.

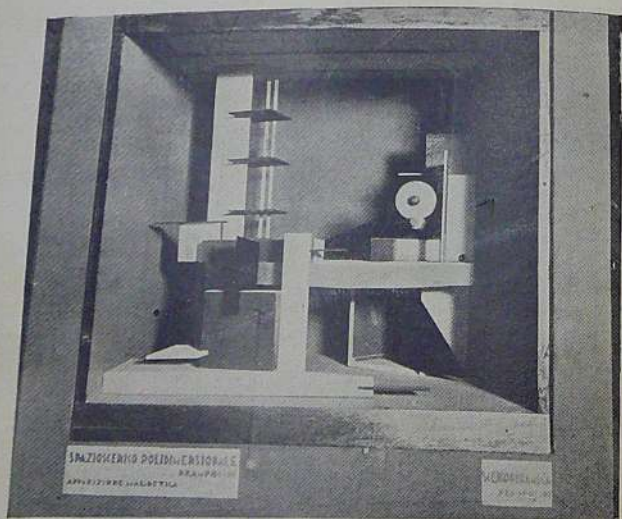
Architettura elettro-dinamica polidimensionale di elementi plastici luminosi nel centro del cavo teatrale.

Questa nuova costruzione teatrale, per la sua ubicazione, permette di fare sconfinare l'angolo visuale prospettico oltre la linea d'orizzonte, spostando questo al vertice e viceversa in simultanea compenetrazione, verso una irradiazione centrifuga di infiniti angoli visuali ed emotivi dell'azione scenica ».

Questo teatro vuole decisamente andare oltre i limiti della rappresentazione visiva tradizionale estetizzante, verso i nuovi orizzonti di *interpretazione introspettiva*

dell'apparizione scenica, sconvolgendo il campo speculativo del *teatro teatrale* (vedi Reinhardt, Tairoff, Meyerhold), per ridare una nuova potenza spirituale alla *materia scenica*. Cioè creare un nuovo *spettacolo* visivo, trasponendo gli elementi della realtà quotidiana con *elementi astratti* della *eterna finzione*, integrando la stasi del *pensiero* con la *dinamica* dell'*azione scenica*.

Il funzionamento di questo *teatro magnetico* è affidato allo *spazioscenico polidimensionale* (creato dal Prampolini) che risponde alle necessità della suggestione teatrale voluta, inquantochè, innalzandosi nel centro del cavo teatrale anzichè alla periferia dell'arco scenico prospettico, permette di creare infinite possibilità d'imprevisto scenico, amalgamando e travolgendo *in un'unica commozione spirituale e visiva spettatori e azione scenica*.

PRAMPOLINI: Architettura esterna del « Teatro magnetico ».

F

PRAMPOLINI : Spazioscenico-polidimensionale interno del « Teatro magnetico ».

PRAMPOLINI : Scenoplastica.

BIBLIOGRAFIA

1. - Scenografia nell'antichità, Medio Evo, Rinascimento, età moderna fino al secolo XIX compreso.

GOW e REINACH, *Guida allo studio dei classici.*
VITRUVIO, *Atlas antiquitatis.*
POLLUCE, *Opera.*
ONORATO SERVIO, *Opera.*
PUCHSTEIN, *Die griechische Bühne.*
E. ROMAGNOLI, *Il teatro greco.*
A. D'ANCONA, *Le origini del teatro italiano.*
P. DE JULLEVILLE, *Le théâtre en France au Moyen-âge.*
P. PARIS, *De la mise en scène des Mystères.*
PIERO DELLA FRANCESCA, *De Prospectiva.*
SEBASTIANO SERLIO, *De re aedificatoria.*
B. CASTIGLIONE, *Il Cortegiano.*
P. GHINZONI, *Trionfi e rappresentazioni in Milano.*
FLORIANO DULFO, *Lettere.*
Archivio Storico Lombardo, XI, 749.
A. D'ANCONA, *Quinternetto delle spese fatte per l'apparato della barrera, comedie ed altre spese.*
GENTILE PAGANI, *Del teatro in Milano avanti il 1598.*
HEBREO LEONE DE SOMI, *Dialoghi.*
A. INGEGNERI, *Discorso della poesia rappresentativa e del modo di presentare le favole.*
A. SERLIO, *Dei lumi artificiali delle scene.*
G. CARDANO, *De subtilitate.*
N. SABBATINI, *Pratica di fabbricar scene e macchine nei teatri.*

P. E. Ferrari, *Spettacoli drammatico-musicali in Parma dall'anno 1628 all'anno 1883.*
Padre Pozzo, *Le cose della scena e del teatro.*
— *Prospettiva di pittori e architetti.*
— *Prospettiva di pittori.*
Carlo Cignani, *Direzione ai giovani.*
F. Bibbiena, *L'architettura civile.*
C. Ricci, *I teatri di Bologna nei sec. XVII e XVIII.*
F. Boucher, *Lettres sur la peinture, sculpture et architecture.*
G. Vasi, *Opere varie di architettura e prospettiva e grotteschi.*
G. B. Piranesi, *Atlante pittorico.*
G. P. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina.*
I. Bogeranioff, *Annuario dei teatri imperiali russi.*
G. Ferrario, *Storia e descrizione dei principali teatri.*
J. Hamilton, *Stereography, or a general treatise of prospective.*

2. – Scenografia contemporanea.

C. Mauclaire, *La beauté des formes. Psychologie du décor de théâtre.*
Revue Blanche, La décoration, par Jean Josnel, 1886, III.
La Plume, Le théâtre et le décor, par A. Germain, 1892, II.
Revue d'Art Dramatique, Le décor, par Lugnée-Poë, 1891, IV.
Claude-Roger Marx, *Paul et le Théâtre d'art.*
Revue Blanche, Le rêve et le décor, par Pierre Veber, 1892, VI.
A. Arsène, *L'art et les artistes.*
J. Rouché, *L'art théâtral moderne.*
Gordon Craig, *L'art du théâtre.*
A. Robert F., *Das moderne drama.*
Bab Julius, *Neue Wege zum Drama.*
Gordon Craig, *Puppets and Poets.*
— *A Living Theatre.*
— *Towards a New Theatre.*
— *The Theatre Advancing.*
Valdo Barbey, *Art et décoration.*
G. Mouveau, *Art et décoration.*

A. Appia, *Die Musik und die Inszenierung.*
L. Bakst, *The Sleeping Princess.*
Baumgartner, *Zirkus Reinhardt.*
D. Belasco, *The theatre through its Stage Door.*
R. Bode, *Der Rhytmus und seine Bedeutung fuer die Erziehung.*
B. H. Clark, *European Theories of the Drama.*
Cheney Sheldon, *Modern Art and the Theatre.*
— *The Art theatre.*
— *The open air Theatre.*
H. Carter, *The theatre of M. Reinhardt.*
Calvert, *Problems of the Actor.*
H. Brandenburg, *Der moderne Tanz.*
G. Bourdon, *Les théâtres anglais.*
O. Bie, *Der Tanz.*
E. Bergmann, *Der Fall Reinhardt oder der künstlerische Bankerott des Deutschen Theaters zu Berlin.*
Coomaraswamy, *The Mirror of Gesture.*
J. Duncan, *Der Tanz der Zukunft.*
M. Epstein, *Max Reinhardt.*
Falkenfeld, *Sinn der Schauspielkunst.*
B. Filser, *Das theater der Zukunft.*
Flitch, *Dancing and Dances.*
G. Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft.*
— *Die Revolution des Theaters.*
— *Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel.*
C. Garnier, *The Development of Scenic Art and Stage Machinery.*
C. Hagemann, *Spiele der Völker.*
— *Der Mime.*
H. Herald, *Max Reinhardt.*
— *Das Grosse Schauspielhaus.*
S. Jacobsohn, *Max Reinhardt.*
S. Jameson, *Moderne Drame in Europe.*
Johnson, *The Russian Ballet.*
P. Legband, *Das Deutsche Theatre.*
R. Laban, *Die Welt des Tänzers.*
H. H. Joseph, *A Book of Marionettes.*
G. Loakomsky, *L'art russe a Paris.*

LUX, *Moderne Theaterbeleuchtung.*
MACKAY C. D'ARCY, *Costumes and Scenery for Amateurs.*
P. MÉLOTTE, *Essai sur le théâtre futur.*
MEYERHOLD, *Contribution à l'histoire et à la technique du Théâtre.*
L. MOUSSINAC, *La décoration théâtrale.*
J. PICHEL, *On building a Theatre.*
— *Producing, Scene, Painting and Costuming.*
W. PROPERT, *The Russian Ballet in Western Europe.*
E. WACHLER, *Das Harzer Bergtheater.*
RIDGEWAY, *Drama and Dramatic Dances.*
H. ROSSE, *Designs and Impressions.*
J. SAVITS, *Das Naturtheater.*
SCHNACKENBERG, *Ballet und Pantomime.*
SCHNEIDER, *Der Expressionismus in Drama.*
M. SEMPER, *Theater.*
O. M. SEYLER, *The Russian Theatre under the Revolution.*
TERRY ELLEN, *The Russian Ballet.*
V. SVETLOV, *Le Ballet contemporain.*
STERN U. HERALD, *Reinhardt und seine Bühne.*
E. O. SACHS, *Stage Construction.*
ROSENTHAL, *Wanderbühne.*
H. T. RÖTSCHER, *Die Kunst der dramatischen Darstellung.*
ZWINGER, *Der Tiidschrift maandel.*
A. WINDS, *Der Schauspieler.*
G. I. WOLF, *Das Marionetten Theater.*
W. B. YEATS, *Four Plays for Dancers.*
— *The Irish Dramatic Movement.*
E. ZABEL, *Moderne Bühnenkunst.*
WINTHER, *Körperbildung als Kunst und Pflicht.*
CONTCHAROVA e LARIONOW, *L'art décorative théâtrale moderne.*
A. GENTHE, *The Book of the Dance.*
C. GARNIER, *The development of scenic Art and Stage Machinery.*
W. B. GAMBLE, *Stage Scenery.*
J. E. DALCROZE, *Bildungs Anstalt Gartenstadt Hellerau, Prospectus.*
F. ERLER, *Ausstellung der Bühnenentwürfe.*
FAUCONNET, *Album du Vieux Colombier.*

F. Brown, *A selected List of Essays and Books about the Drama and theatre.*
F. W. Chandler, *The Contemporary Drama of France.*
Antoine, *Mes souvenirs sur le Théâtre Libre.*
Choses de Théâtre, Cahiers mensuels. Numéro spécial. Mai 1923.

Sul *Teatro del Colore* rimandiamo alla bibliografia contenuta nel volume di Achille Ricciardi: *Il teatro del Colore – Estetica del dopo-guerra.*

O. Fischel, *Das Moderne Bühnenbild.*

3. – Teatro sintetico.

E. Prampolini, *La scenografia futurista* (1915).
— *L'atmosfera scenica futurista* (1924).
— *Studi sul teatro.* (Impero-Noi).
F. T. Marinetti, *Proclama sul teatro futurista.*
V. Marchi, *Architettura e teatro.*